ИСКУССТВО КИНО

7
1963

ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА,
ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

FOR HUMANISM IN CINEMA ART,
FOR PEACE AND FRIENDSHIP AMONG NATIONS!

POUR L'HUMANISME DANS L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE,
POUR LA PAIX ET L'AMITIÉ ENTRE LES PEUPLES!















СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ
ПРИВЕТСТВУЮТ ГОСТЕЙ ФЕСТИВАЛЯ



SOVIET FILM-MAKERS
WELCOME THE GUESTS OF THE FESTIVAL

Содержание

(См. на обороте)

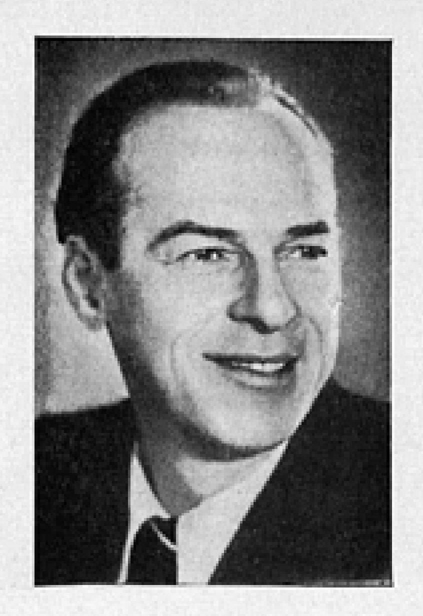
ЗА РУБЕЖОМ

На первой странице обложки (слева направо): А. Баталов, Н. Румянцева, И. Смоктуновский, М. Володина, С. Бондарчук, Н. Мордюкова, Е. Урбанский, Ж. Прохоренко, В. Авдюшко, З. Кириенко, В. Тихонов.

На второй странице: Б. Андреев, Н. Дробышева, В. Телегина, Н. Фатеева, Т. Семина, В. Зубков, Т. Самойлова, В. Санаев, А. Кузнецов, И. Скобцева, Н. Рыбников, Э. Леждей, О. Табаков.

На третьей странице: В. Сафонов, Т. Лаврова, В. Ливанов, Л. Шагалова, Г. Юматов, Л. Крылова, А. Ларионова, К. Лучко, Р. Нифонтова, Н. Крючков, А. Вертинская, В. Ивашев.

На четвертой странице: С. Лукьянов, Л. Сухаревская, Л. Алешникова, Л. Харитонов, И. Гулая, И. Извицкая, М. Бернес, А. Демьяненко, Л. Смирнова, Э. Гарин, Т. Конюхова, О. Стриженов, И. Макарова.



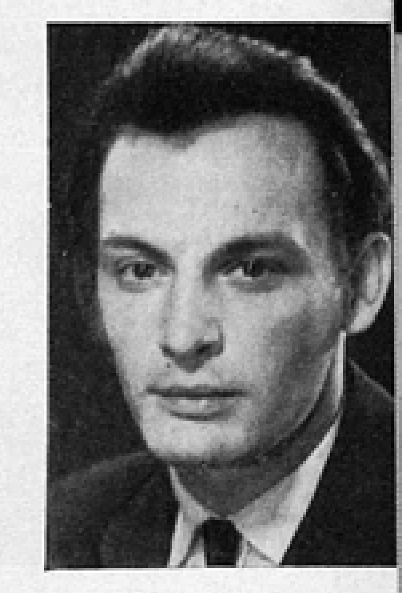
Н. Черкасов



Т. Носова



З. Федорова



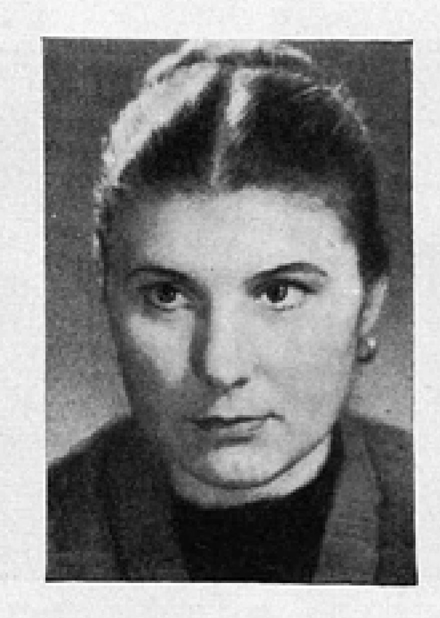
В. Лановой



Ж. Болотова



М. Ульянов



В. Владимирова



М. Кузнецов



С. Светличная



Л. Лужина



И. Саввина



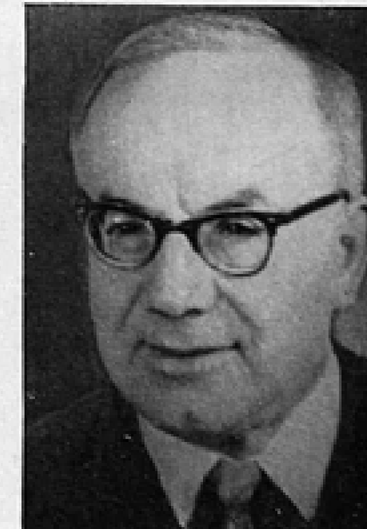
Л. Гурченко



Л. Орлова



И. Ильинский



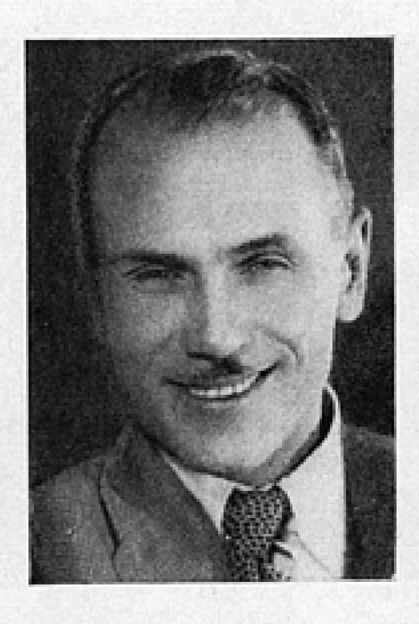
СОВЕТСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ПРИВЕТСТВУЮТ ГОСТЕЙ ФЕСТИВАЛЯ


М. Штраух


В. Марецкая


Т. Макарова

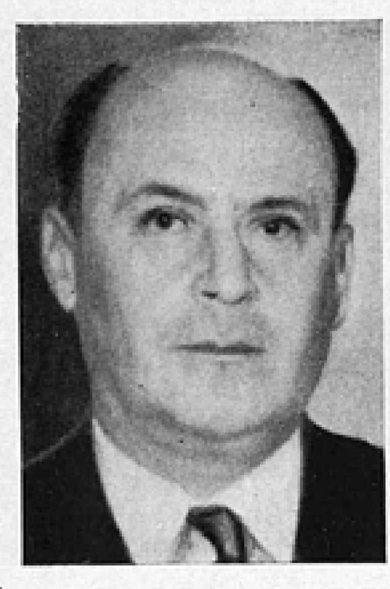

М. Жаров


Б. Бабочкин


Л. Хитяева


Э. Быстрицкая


Б. Чирков


Б. Ливанов


М. Ладынина


Л. Свердлин


Е. Кузьмина


В. Меркурьев





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

Путь партии, путь народа

К 60-ЛЕТИЮ II СЪЕЗДА РСДРП

Большевики... «Откуда такое название — твердое, увесистое?..» — спрашивал себя в 1917 году Павка Корчагин, вглядываясь в новых, незнакомых для Шепетовки людей, «все больше из окопных солдат». Ему, парнишке из заштатного городка, тому, кому суждено было стать бессмертным примером, символом большевика, было тогда еще невдомек, откуда пришло это имя, ставшее сразу таким близким, родным для одних и таким грозным, ненавистным для других.

Происхождение этого «твердого, увесистого» понятия стало известно лишь тогда, когда стала широко известна героическая история находившейся до той поры в подполье большевистской партии.

Большевики... Так со времени II съезда РСДРП стали называть сторонников В. И. Ленина, получивших большинство при выборах руководящих органов партии, в противовес его противникам, которых окрестили меньшевиками. «Рожденное в боях на съезде слово «большевик»,— сказано в «Истории КПСС»,— стало равнозначным понятию «последовательный марксист-революционер, до конца преданный делу рабочего класса, делу коммунизма».

Большевики... Начиная с исторического II съезда РСДРП они стали руководителями созданной в яростной борьбе с самодержавием, в беспощадных спорах с оппортунистами всех мастей марксистской партии. Партии нового типа, непримиримой к оппортунизму и революционной в отношении буржуазии, партии социальной революции и диктатуры пролетариата. «Большевизм,— говорил В. И. Ленин,— существует, как течение политической мысли и как политическая партия, с 1903 года».

Отмечая сейчас шестидесятилетие этой знаменательной даты, мы снова и снова обращаемся мыслью к истории нашей родной партии, к съезду, положившему ей начало. К съезду, на котором

Владимир Ильич Ленин, споря с Мартовым, предлагавшим принимать в партию всех желающих, не обязывая их быть членами одной из ее организаций и не стесняя рамками партийной дисциплины, говорил: «Наша задача — оберегать твердость, выдержанность, чистоту нашей партии. Мы должны стараться поднять звание и значение члена партии выше, выше и выше...»

Как современно и как требовательно звучит этот ленинский призыв сегодня, когда с особой остротой встала задача борьбы за идейную чистоту, за боевой наступательный дух нашего коммунистического мировоззрения. И в этой благородной борьбе наш верный союзник и помощник — славное прошлое большевистской партии, история неувядаемых подвигов народа, сражающегося за свободу. И сколько еще здесь не до конца исследованных страниц, сколько здесь увлекательнейшего материала для художника!

История большевистской партии, история революционной борьбы народов России за свои права уже дала возможность советским кинематографистам создать такие прожившие десятилетия фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме, «Великий гражданин», «Яков Свердлов», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году». Большой интерес вызвали документальные фильмы «Три песни о Ленине», «Знамя партии», «Рукописи Ленина».

Велик еще долг нашего кино перед Коммунистической партией. Мы обязаны с художественной проницательностью разглядеть ленинское начало в наших современниках, в нашей молодежи. Мы обязаны рассказать страстно, убежденно и увлеченно о единстве поколений советских людей, идущих за партией коммунистов.

Идеи II съезда РСДРП, история II съезда — отнюдь не достояние прошлого. Они — наше сегодняшнее оружие.

Ф. Н. ПЕТРОВ

Член КПСС с 1896 года, Герой Социалистического Труда

В. И. Ленин о реализме

С первых дней своего существования Коммунистическая партия вела борьбу за честное, правдивое, мужественное искусство. В боевые, решающие дни 1905 года вождь партии большевиков В. И. Ленин пишет статью «Партийная организация и партийная литература», где формулирует большевистский принцип партийности искусства.

Проблемы реализма всегда интересовали Владимира Ильича. В этом я особенно убедился в 20-е годы, когда, работая в Главнауке, не раз встречался с Владимиром Ильичем и беседовал с ним о вопросах культуры.

Как-то мне довелось присутствовать на заседании Совнаркома, на котором обсуждался вопрос о высшем образовании. Когда заседание кончилось, Владимир Ильич увидел входившего к нему в кабинет А. М. Горького. Он радостно пригласил Алексея Максимовича присесть. И началась беседа, запомнившаяся мне на всю жизнь. Конечно, очень жаль, что я тогда же не записал этот разговор детально и многие подробности стерлись из памяти, но сущность этой беседы я помню хорошо.

С улыбкой оглядев всех присутствующих, Владимир Ильич лукаво посмотрел на Анатолия Васильевича Луначарского и задал Горькому вопрос, не объяснит ли он, что такое реализм в искусстве.

Владимир Ильич шутливо говорил, что, видимо, Анатолий Васильевич не очень убедительно объяснил сущность реализма работникам искусства и поэтому у нас процветают формалисты.

И тут же, поудобнее усевшись в кресле, Владимир Ильич стал высказывать свои мысли о правде в искусстве. Диалектический материализм — это мировоззрение не только философа, историка и ученого, но и художника, писателя, композитора и каждого передового мыслящего человека. Природу и все окружающее нас мы, реалисты, воспринимаем как существующее независимо от нашего сознания.

Помню, Владимир Ильич привел очень простой и яркий пример правильного восприятия мира. Он говорил, что нам трудно представить себе цветок растущим корнями вверх да еще при этом спирально изогнутым и что под понятием «лес» мы все, если мы нормальные люди, представляем себе деревья, растущие в свойственной им форме.

Затем Владимир Ильич поделился с нами впечатлением от своей недавней поездки во Вхутемас. Он рассказал нам, что некоторые студенты рисуют предметы в таком виде, в каком они существовать в природе не могут. И добавил, что у художника должно быть реальное представление о вещах, а также несомненно и кое-какие идеи. Горький тут

же заметил, что идеи должны быть такими, какими сегодня живет общество.

Потом Владимир Ильич завел разговор о Пролеткульте и, обратясь к Анатолию Васильевичу, спросил, что, по его мнению, лежит в идейной основе этой организации. Не дождаясь ответа Луначарского, он пояснил, что в идейной основе Пролеткульта лежит полное отрицание культурного наследия прошлого, по сути дела, законченный формализм. Обращаясь уже непосредственно к Анатолию Васильевичу, В. И. Ленин посоветовал ему и всем работникам литературы и искусства побольше задумываться над вопросами мировоззрения художников и писателей, над их мастерством и спросил Луначарского и Горького, разделяют ли они его взгляды. Алексей Максимович и Анатолий Васильевич выразили свое полное согласие с мнением Владимира Ильича, и впоследствии они доказали это всей своей деятельностью в области культурного строительства.

...Когда на I съезде писателей Алексей Максимович Горький говорил о методе социалистического реализма, он несомненно руководствовался неоднократными высказываниями Ленина, в беседах с ним, что советские писатели, художники, режиссеры, композиторы должны изображать и показывать жизнь реально, а идея, лежащая в основе произведения, должна быть социалистической.

С высоты сегодняшнего дня отчетливо видно, что было великого, долговечного в поисках того или иного художника 20-х годов, а что являлось ошибочным, уродливым, преходящим. Испытание временем выдержало то, что сливалось с политикой Коммунистической партии, с душой советского народа — творца и поклонника подлинного искусства.

Евгений КРИГЕР

Языком фильма

Второй съезд РСДРП... Партийный съезд, выдвинувший на историческую арену новую силу — большевизм, который стал центром притяжения всего живого и честного в России, организатором революционного пролетариата в пределах Российской империи. Съезд, принявший первую программу ленинской партии — революционной рабочей партии нового типа. Съезд, сыгравший выдающуюся роль в развитии всего международного рабочего движения... Как рассказать о нем в небольшом документальном фильме, рассчитанном на две части, на двадцать минут?

Тема, порученная мне Центральной студией документальных фильмов, почетна и ответственна. Она так всеобъемлюще велика, так явственно перекликается с нашим *сегодня* и с будущим нашей страны, что работа над нею, в сущности, бесконечна. Разумеется, если говорить о себе и своих влечениях и о будущих фильмах, а не только о законных интересах студии и устраивающих ее сроках исполнения именно этой работы.

...Как это ни удивительно, первая съемка состоялась еще до момента обсуждения и утверждения сценария. Вместе с режиссером фильма, лауреатом Международной премии мира Г. М. Бобровым я был в очередной раз у П. Н. Поспелова. Он сам и рекомендованные в помощь группе научные сотрудники Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (консультант С. Л. Титаренко) отнеслись к нам в высшей степени доброжелательно. И вот тут-то сразу и выяснилась необходимость отправиться на дом к единственному из известных нам людей, живших в Лондоне в период, когда из-за угрозы со стороны царских агентов съезд вынужден был прервать работу, начатую в Брюсселе и переместиться в столицу Великобритании, где существовали менее жесткие полицейские нравы.

И вот мы стучимся в двери к Николаю Ивановичу Алексееву — члену партии с 1897 года, делегату XXII съезда КПСС.

Несмотря на свои почти девяносто лет, нас встретил живой в движениях, бодрый, по-своему даже экспансивный человек. Мы и раньше читали его воспоминания о временах Второго съезда. Но в первые же минуты встречи Николай Иванович буквально захватил нас, сообщая такие забытые, порою мало кому известные подробности о событиях конца XIX и начала XX века, что мы поневоле продолжали расспрашивать и расспрашивать его, злоупотребляя гостеприимством радушного хозяина и его жены, тоже, кстати сказать, давней большевички.

По делу «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» Николай Иванович Алексеев в конце минувшего века был судим и отбывал заключение в той самой камере петер-

бургской тюрьмы, где раньше провел 14 месяцев Владимир Ильич Ленин. Сосланный в Вятскую губернию, Алексеев бежал за границу и в конце концов обосновался в Лондоне. К тому времени, когда пришло к нему первое письмо от Владимира Ильича с партийными поручениями, Николай Иванович был уже настолько «лондонцем», что его квартира на Сидмаузс-стрит стала местом явки агентов «Искры», а позже — своего рода «коммуной» искровцев.

В первом своем письме Алексееву Владимир Ильич просил хранить до его приезда письма, адресованные Рихтеру (под этим именем жил в Англии В. И. Ленин), и помочь искровцам обосноваться на время в Лондоне.

Пока Николай Иванович рассказывал — сухонький, легкий, с «нимбом» белых седых волос, сиявшим над головой,— я рассматривал его комнату, типичную комнату старого интеллигента-марксиста, заваленную книгами, часто старого издания, с томами Маркса на немецком языке, с брошюрами и журналами начала века, с той милой каждому книжнику неразберихой, когда книги лежат и на полках во всю стену, и на рояле, и даже просто на стульях.

Николай Иванович рассказывал, как жили в Лондоне Владимир Ильич и Н. К. Крупская, как Надежда Константиновна делила время между приготовлением обеда и шифровкой писем в Россию, как Ленин, экономя скудные средства, предпочитал ходить по Лондону пешком, избегая пользоваться омнибусами, и знал поэтому Лондон отлично, был даже своего рода гидом для делегатов съезда, всегда выбирая кратчайший путь к цели.

— Было у Владимира Ильича и Надежды Константиновны маленькое недоразумение с хозяйкой, у которой они снимали квартиру,— говорил Алексеев.— Обстановка у них была самая неприхотливая, только необходимые для обихода вещи. Даже занавесок на окнах сперва не было. Вот тут хозяйка и заупрямилась, заявила, что у нее— респектабельный дом, а в респектабельном доме не может не быть занавесок. Пришлось все же Надежде Константиновне приобрести занавески. Недовольна была хозяйка и тем обстоятельством, что не было у Владимира Ильича и Надежды Константиновны обручальных колец. С трудом кому-то удалось убедить ее, что Ленин и Крупская состоят в законном браке, а колец не носят просто из-за отсутствия таковой привычки.

Приехали в Лондон и Мартов и Вера Засулич, поселились у Алексеева, квартира его превратилась в своего рода коммуну русских эмигрантов-марксистов и место явки искровцев перед съездом. Владимир Ильич захаживал сюда почти каждый день, но жить в «коммуне» не захотел, сославшись на то, что это мешало бы его работе, а работал Ленин как всегда много. Порою Ленин даже сетовал на то, что приезжие русские интеллигенты весьма горазды поболтать о том о сем, любят наговориться всласть, и не всегда на темы, связанные с делом партии. Вот отчего Владимир Ильич и Надежда Константиновна поселились отдельно.

Вскоре после беседы с Николаем Ивановичем Алексеевым на квартиру к нему нагрянули осветители с Центральной студии документальных фильмов, опутали коридор и комнаты толстыми, как ужи, проводами, а затем режиссер Бобров вместе с оператором Александром Савиным сняли синхронно рассказ Николая Ивановича,— это и была наша первая съемка, продолжавшаяся часов пять: кинематографисты, как и журналисты, умеют ведь мешать людям жить и работать. К концу съемки Николай Иванович изрядно утомился, и жена поглядывала на нас укоризненно. Но я надеюсь, что этот эпизод займет важное место в фильме и любезность Н. И. Алексеева не будет напрасной.

Нужно сказать, что нелегко строить фильм о событии, имевшем место в начале века. Делать такой фильм можно главным образом на иконографии: снимках, рисунках, рукописях, текстах.

Должен признаться, что, принимаясь за работу над сценарием, я был под большим впечатлением от увиденных незадолго до этого двух фильмов «Моснаучфильма». Это «Рукописи Ленина» и «Знамя партии», созданные сценаристом Г. Фрадкиным и режиссером Ф. Тяпкиным. В этих коротких фильмах — их не сравнишь ни с какими другими, подобных еще не было — перед нами проходят ленинские рукописи, черновики, заметки. Только рукописи, только черновики и записи. Но каждая из них, каждый штрих на рукописях рождают у нас множество мыслей, ассоциаций — вспомните хотя бы неожиданное слово «береза», начертанное Лениным среди его заметок, которые он вел во время одного из бурных заседаний Второго съезда

летом 1903 года. В фильмах, упомянутых мною, этот ленинский лист не использован, но я поневоле вспомнил о нем. «Береза» — это слово Владимир Ильич обвел жирной линией. Береза... О чем думал в те минуты Ильич? Может быть, о России, далекой от Лондона? О том, что партии коммунистов суждено сделать русскую землю свободной и еще более прекрасной?..

Фильмы «Рукописи Ленина» и «Знамя партии» в какой-то мере помогают нам найти для некоторых эпизодов нужный тон, нужные приемы использования материалов, внешне статичных, но наполненных внутренней динамикой. Динамика есть даже в самом почерке Владимира Ильича — стремительном и ясном — в особых значках и сокращениях, помогавших руке Ленина поспевать за его быстрой мыслью. Один из таких значков напоминает крыло летящей птицы. Черная точка над изогнутым крылом — как бы глаз птицы...

Как работал Ленин, как умел он работать! Вот важная его статья «Новые задачи и новые силы». Настойчиво искал Владимир Ильич формулировку той основной идеи, которую хотел выразить в статье. И вот статья как будто готова. Но Ленин думает иначе. Он пишет на полях: «Статья не додумана, не доношена. Поэтому ясного развития строго опред[еленной] мысли нет. Это — газетные наброски, силуэты, беседа, «мысли и заметки», а не статья...» Как надо нам научиться у Ленина такой требовательности к себе, такому строгому отношению к своему труду!

Должен сказать, к сожалению, что один из наших замыслов, видимо, не осуществится в фильме,—студия считает, что эпизод, связанный с пребыванием Ленина в Сибири, в Шушенском, не должен быть использован из-за того, что он может значительно удлинить картину, рассчитанную строго на две части. Жаль! Фильм о Втором съезде, по-моему, просто немыслим без рассказа о шушенской ссылке, где Ленин, продолжая работу, начатую еще в петербургской тюрьме, обдумывал проект программы партии, проект создания общерусской марксистской газеты, которая стала бы орудием сплочения боевой, действительно революционной марксистской рабочей партии. А мне-то думалось — как раз из соображений экономии места и времени — вести рассказ о Шушенском, о событиях конца прошлого века, через с е г о д н я ш н е е Шушенское, напоминающее скорее город с его асфальтом, Домом культуры, аэровокзалом, заводской автоматикой, нежели прежнее захолустное сибирское село. Слушая рассказ о далеком прошлом и видя на экране преображенное революцией село, зритель сам, без нашей подсказки ощутил бы движение времени в нашей стране, новаторский, преобразующий дух революции. Но мнение студии — закон для автора. Ничего не поделаешь!

Жаль и другого эпизода. Я не мыслю себе рассказ о Втором съезде без переклички с нашей современностью, с тем, что, развивая намеченную съездом программу, породила в нашей стране Октябрьская революция. Не хотелось прибегать к традиционным эйзенштейновским и ромовским кадрам взятия Зимнего дворца,— они использовались так часто, что утратили свой эмоциональный заряд. И вот одна находка подсказала мне возможность сделать эпизод об Октябрьском восстании и рождении Советской власти без этих великолепных, но всем знакомых планов.

Так и начать фильм: письма к Ленину, датированные ноябрем 1917 года. Вот некоторые из них:

«20 ноября 1917 г. Петроград. Ленину.

Режицкий Совдеп рабочих, солдатских и крестьянских депутатов шлет Вам свой горячий привет и искреннюю благодарность за то, что Вы смело встали во главе восставшего народа и, не дрогнув, ведете его вперед, в царство социализма. Да здравствует народная власть, смело идите вперед, разрушая старые устои общества, а народ сам создаст новый строй, новое царство — царство социализма.

Товарищ председателя поручик Ф р о л о в
Секретарь З а х а р о в».

Еще письмо — от матроса-балтийца Захарова:

«Председатель Народных Комиссаров!

Обращаюсь к Вам, как истинному защитнику идей революции, от группы матросов с просьбой озобновить производство матросов в офицеры... дать возможность побольше провести во флот чисто революционных людей, а не буржуев».

Два-три таких письма в самом начале фильма — и весь рассказ о Втором съезде РСДРП был бы освещен таким великим событием, как Октябрьская революция. Но веление студии — закон!

И еще одно письмо с неожиданным продолжением хотелось бы привести здесь, хотя бы на страницах журнала, если уж не удалось в фильме.

Строчки, написанные детской рукой в декабре 1917 года:

«Дорогой товарищ Ленин!

Я пишу из г. Красноярска.

Я ученица 3-го нормального класса Красноярской губернской женской гимназии. Вы большевик, и я тоже большевичка. Пожалуйста, я Вас прошу написать нашей гимназии предписание, чтобы у нас не был обязательным закон божий...

Остаюсь в ожидании Вашего письма. Женя Замощина».

А продолжение?.. Мне попал в руки номер газеты «Советская Россия» от 20 декабря 1960 года, из которого я узнал, что ныне Е. М. Замощина преподает музыку в Красноярском Дворце пионеров. Да, в 1917 году она получила ответ на свое письмо. По поручению Владимира Ильича ей сообщили, что с победой революции в учебных заведениях будут новые порядки: церковь отделяется от государства. Какой повод, чтобы, отталкиваясь от письма маленькой красноярской большевички, перейти к современности и сказать: не божий закон, а закон истинно человеческий восторжествовал в октябре 1917 года на территории шестой части земного шара. Не на небе, а на земле начали строить царство свободы и справедливости!

И ведь письмо-то — из Красноярска. А Владимир Ильич бывал в Красноярске, и Шушенское не столь далеко от Красноярска. А рядом с Красноярском сооружается величайшая в мире гидроэлектростанция, которая смогла бы стать в фильме воплощением ленинских идей преобразования России, Сибири. Не знаю, удастся ли отстоять такую возможность обогатить рассказ о Втором съезде РСДРП и его исторических последствиях.

Здесь нет смысла подробно излагать содержание сценария: работа Второго съезда РСДРП хорошо известна всем, кто изучает историю ленинской партии. Хочется напомнить лишь некоторые детали.

Второй съезд, как известно, начал свою работу в Брюсселе. Бельгийские социал-демократы сумели предоставить для него только... помещение мучного склада. Стол, скамьи — вот все убранство! По воспоминанию участника съезда М. Н. Лядова, склад этот к тому же кишмя кишел блохами, так что тут же участникам съезда пришлось взяться за метлы и тряпки, чтобы кое-как привести помещение в порядок. Деталь не столь смешная, как грустная, ибо напоминает о более серьезной «небрежности» европейских социал-демократов типа Вандервельде к требованиям революционного дела.

По наущению царской охранки за съездом стали следить агенты бельгийской полиции. Обстановка для работы складывалась нехорошо. Тогда делегаты съезда направили своих представителей к Вандервельде. Характерно для «социал-демократа», оппортуниста, будущего министра буржуазного бельгийского правительства: русских революционеров поразило, что на пороге дома Вандервельде их встретил и спросил, как о них доложить, ливрейный лакей.

Ливрея! Это символично для самого Вандервельде.

Что он ответил русским революционерам-марксистам? Он заявил, что бельгийская полиция действует по просьбе русского царского правительства, поэтому он не может ручаться за безопасность участников съезда. Тогда-то и возникла необходимость перенести работу съезда в Лондон, что, конечно же, было связано с огромными трудностями.

Этот эпизод я считаю важнейшим для фильма. Ведь именно Второй съезд РСДРП в своих решениях объявил решительную борьбу против оппортунизма, против соглашательства с буржуазией и капиталистами. Второй съезд положил начало партии нового типа — боевой, сплоченной, дисциплинированной, готовой к битвам за власть трудящихся. Вся работа съезда по воле Ленина проходила под знаком борьбы с «идеями» западноевропейской оппортунистической социал-демократии. История показала, кто был прав в этом споре, в этой борьбе.

В битвах за истинный революционный марксизм Ленин не был одинок. Вот почему большое место в фильме уделяется рабочим-революционерам, интеллигентам-искровцам, таким людям, как участники Организационного комитета съезда и агенты «Искры» в России — Гр. Петровский, Мих. Калинин, Ник. Бауман, Е. Д. Стасова, В. Р. Менжинская, П. Н. Лепешинский, Г. И. Окулова и их друзья по революционному подполью. Николай Бауман, скажем, попал на съезд лишь после группового побега революционеров из киевской Лукьяновской тюрьмы, где заключенные-искровцы сумели даже тайком от тюремщиков совещаться по поводу предстоящего съезда РСДРП.

Не говоря уж об огромной и опасной организационной работе революционеров-ленин-

цев, искровцы, если не ошибаюсь, Е. Д. Стасова и Г. И. Окулова, провожая делегатов за границу, входили даже в такие «мелочи»: некоторые делегаты простодушно собирались ехать в русских косоворотках, что, конечно же, привлекло бы к ним всеобщее внимание в респектабельном Брюсселе, и это сорвало бы все правила строгой конспирации...

Громадное впечатление произвели на меня речи на суде рабочих-революционеров. В 1903 году в издании «Искры» вышла, скажем, брошюра, в которой приведена речь рабочего-молотобойца С. Васильченко, судимого за участие в ростовской рабочей политической демонстрации. Он бросил в лицо судьям гневные слова:

«Я читал в одной книжке, что англичанам выгодно унизить Россию, и они дают деньги на бунты рабочих. Так вот, господа судьи, я, один из бунтующих, один из «подкупленных», говорю вам, что это клевета на русского рабочего... Рабочие... это наши братья, капиталисты — наши враги, и в Англии и в России, а главный наш враг — вы, господа, правительство...»

Эту речь мы приведем в фильме перед самым началом работы съезда после переезда из Брюсселя в Лондон.

Мы должны увидеть на экране рукопись В. И. Ленина, чудом обнаруженную и спасенную вместе со знаменитым «чемоданом Фрея» (под именем Фрея одно время жил за границей Ленин), после того как этот чемодан много лет оставался где-то в Швейцарии. Рукописи предшествует строгое предупреждение Владимира Ильича: «Этот рассказ назначен только для личных знакомых».

Эта рукопись — «рассказ о II съезде РСДРП» Владимира Ильича Ленина. В ней Ленин обстоятельнейше анализирует весь ход споров и борьбы чистых искровцев против разного рода оппортунистов и соглашателей.

И тут вспоминаются зажигающие боевым оптимизмом ленинские слова: «Какая прекрасная вещь — наш съезд!.. Открытая, свободная борьба. Мнения высказаны. Оттенки обрисовались. Группы наметились. Руки подняты. Решение принято. Этап пройден. Вперед! — вот это я понимаю. Это — жизнь».

Опять-таки не знаю, как при малых размерах фильма не упустить замечательных подробностей, характеризующих то время и тогдашних людей, революционеров-марксистов. Вот, скажем, что вспомнил М. Н. Лядов о брюссельском периоде съезда:

Ленин «лично обошел всех приехавших из России делегатов, не умевших говорить ни на одном языке, кроме русского, помогал им сговориться с хозяевами, указывал, что нужно осмотреть в свободное время, сам водил делегатов осматривать местные достопримечательности. Приходил он также к тому или иному делегату просто провести совместно вечер. На таких вечерах обыкновенно Красиков играл на скрипке, а Гусев, который обладал хорошим баритоном, пел, а чаще всего мы пели хором любимые русские или украинские песни. Ильич очень любил эти хоровые песни, и сам принимал в пении самое горячее участие, фальшивя не меньше каждого из нас. Иногда наши кавказцы, особенно Кнуньянц и Зурабов, пускались плясать лезгинку... Слух о наших вечерах распространился широко по всему рабочему Брюсселю. Понятно, и полиция обратила на них внимание, особенно когда, как мы это узнали поздней, русские власти категорически потребовали от бельгийских властей помешать съезду русских «нигилистов».

Режиссерам и операторам нужно внимательнейше изучить с камерой в руках странички ленинских записей на съезде. Они и графически выглядят чрезвычайно интересно и дают повод для многих раздумий. Живыми, точными, порой саркастическими замечаниями Владимир Ильич комментировал горячие споры на съезде. Чего стоит, например, его фраза о «болтающих и работающих», родившаяся, видимо, в момент острого спора с Мартовым о первом параграфе устава партии!

Одна эта фраза дает нам возможность в финале фильма, посвященном XXII съезду КПСС и международному распространению идей ленинизма, показать, чего добились в России и на всем земном шаре «работающие» революционеры-марксисты и как низко пали в глазах народов «болтающие революционеры».

На Первом съезде РСДРП в 1898 году было всего девять участников. На Втором съезде — 43 делегата. Сегодня же под знаменем Ленина — миллиард человек, треть человечества.

Но пора ставить точку. Я ведь предупредил в начале статьи: тема Второго съезда неисчерпаема и, по существу, бесконечна.

Л. ПОГОЖЕВА

Победившая идея

О ФИЛЬМЕ «РУССКОЕ ЧУДО»

Партия и народ. Идеи коммунизма, овладевшие массами, — вот тема фильма «Русское чудо», вышедшего в знаменательные дни, когда страна отмечает 60-летие II съезда РСДРП.

Немало ярких, истинно талантливых произведений публицистического характера знают советская литература и кино. Перечисление таких выдающихся произведений заняло бы немало места. И все же лишь в немногих из них был создан художественный образ такой силы, который бы навеки запечатлел, раскрыл самую суть, самое главное в жизни страны, народа, отдельного человека. Так, например, об Америке писали многие литераторы. Но кто из нас, думая об этой стране, бывая в ней, не вспомнит при этом горьковский очерк «Город желтого дьявола»? Ведь в нем именно оказалась схваченной и запечатленной сама «душа» этого города — холодная, жестокая, враждебная человеку.

Сила публицистики — в сочетании строгой документальности с ясностью партийной мысли, в точности прицела. Этими качествами прежде всего и поражал очерк Горького об Америке.

Горьковская традиция вспоминается и сегодня, когда мы смотрим фильм Аннели и Андре Торндайков «Русское чудо» — произведение, ставшее радостным событием в киноискусстве.

Может быть, некоторым зрителям необыкновенный успех этого фильма покажется неожиданным. Но для тех, кто знает, кто давно следит за творчеством талантливых немецких режиссеров-документалистов, ничего в этом успехе неожиданного нет.

Уже в таких картинах Торндайков, как «Операция «Тевтонский меч», «Отпуск на Зильте», «Это не должно повториться», были заложены те основные идейные и творческие принципы, которые теперь, в фильме «Русское чудо», воплотились с наибольшей силой.

Глубокое, пристальное изучение жизни и ясная мысль художников-марксистов. Плюс к этому выдающийся талант публицистов и кропотливая, настойчивая мысль ученых, долго, упорно, любовно собиравших материал для своего произведения в архивах, на студиях, в синематеках многих стран мира.

Фильм «Русское чудо» снимался около четырех лет. Это плод большого, вдумчивого, серьезного труда!

О коммунизме, который строят миллионы советских людей, о гигантском пути, пройденном менее чем за полстолетия, о великой всепобеждающей силе марксистско-ленинских идей рассказывают две серии фильма «Русское чудо».

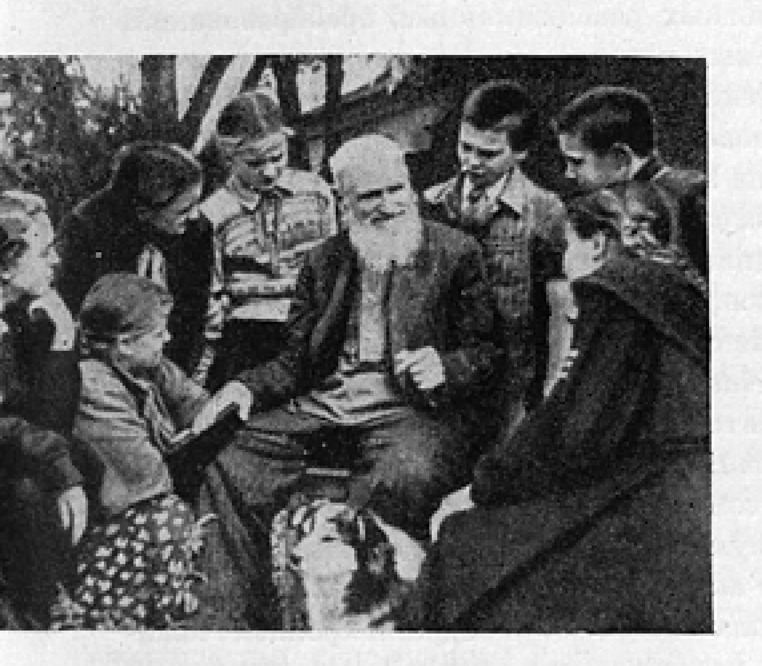
Первая серия охватывает период с 1917 по 1930 год, но художники строят свое произведение не всегда и не целиком в хронологическом порядке. Так, не случайно они начали фильм с кадров, показывающих подготовку к полету Гагарина. Эта сцена, раскрывающая грандиозное завоевание человеческой мысли, великую победу советских людей, первыми завоевавших космос, повторяется вновь в конце первой серии.

Для режиссеров полет Гагарина — одна из граней совершенного советскими людьми чуда. Где же началось это «чудо», где источники великого торжества коммунистических идей? И вот авторы уводят нас от современности в трудные, тяжкие годы, предшествующие Октябрю.

Сколько иронии, сколько гнева в документальных кадрах, показывающих прошлое царской России Николая II, его семью, его приспешников. На экране дневник Николая — яркое свидетельство его умственного убожества... Собственноручно вписанные ответы на вопросы анкеты первой переписи населения: «Хозяин земли русской и землевладелец»,— записывает царь. И вот на карте показы-

Из материалов к фильму «РУССКОЕ ЧУДО»













ваются его бесчисленные земли... Нищая, лапотная, разоренная, крытая соломой, голодная Россия... Много раз повторяется кадр — крестьянин чинит деревянную соху. Мрак. Казалось бы, откуда здесь взяться свету?

Но именно здесь, в этой России, зреет революция. Поразительны по силе документальные кадры, рассказывающие историю многих тысяч сосланных на каторгу, в поселения, в рудники. Чистые, ясные, строгие, полные жизни лица революционеров. Жандармы, камеры, кандалы, смерть...

И вот на экране 1918 год. Митинг на площади Революции по поводу открытия памятника Марксу и Энгельсу. Выступление Ленина. Слушающий народ. Москва. И снова лица, лица. Серьезные, полные решимости, волевые. Усталые лица простых людей, пришедших отпраздновать первую годовщину своей, своими руками свершенной революции.

Поразительно впечатляющи сцены, где сопоставляется разоренная войной и интервенцией Россия с благополучной, процветающей Америкой, в те годы страной самой высокой техники. Как могли эти голодные, раздетые люди, эти русские мечтатели надеяться обогнать Америку? Как? Что придало силы этим людям, вынесшим бесконечно тяжелую жизнь? Вот на этот вопрос и отвечает весь фильм. При этом создатели фильма отказались от надуманного пафоса. Они выдвинули на первое место неподкупную силу фактов, силу исторических документов, которые благодаря ясной, целеустремленной мысли создали образ русского человека, советского человека, строителя нового мира, под руководством партии сотворившего чудо.

Героический путь советского человека показан во второй серии фильма на конкретных биографиях людей. Перед зрителями проходит история жизни выдающегося ученого, академика, родившегося в 1901 году в нищей деревне, в избе, крытой соломой. Внук крепостного крестьянина, сын неграмотных родителей, выучившийся на медные деньги,— вот он, сегодняшний ученый, открывающий великие тайны атомной физики.

Не менее поучительна биография женщины-казашки. В тринадцать лет она сбежала из родной семьи, потому что согласно старым обычаям ее хотели выдать насильно замуж. Детский дом стал ее новой семьей. Потом годы учения — и вот перед нами доктор наук, профессор медицины.

Да разве эти биографии исключительны? Конечно же, нет. Оглянемся вокруг и увидим множество похожих!

Фильм запечатлел героический путь борьбы и побед, грандиозных революционных преобразований, осуществляемых в едином строю разными поколениями советских людей. Рождение нового общества и нового человека. Рождение новых городов в Сибири, в тайге, на Урале. Сопоставление документальных кадров, фотографий, воспоминания, архивные материалы, сегодняшние съемки! Все это подчинено мысли художников, помогающей найти ключ к «русскому чуду», объяснить миллионам людей его происхождение, укрепить веру в торжество коммунизма.

Страна учится. В Магнитогорске учится каждый второй рабочий. В доисторические времена ушли деревянная соха, тяжелая тачка с углем, которую катали вручную, обливаясь потом. Сложнейшая техника, умные автоматы легко управляются рабочими.

Вторая серия завершается кадрами хроники, показывающими нескончаемый людской поток, каждый день текущий на Красную площадь к Мавзолею В. И. Ленина.

Идеи марксизма-ленинизма, помноженные на великую силу народа,— вот залог всех побед и прошлого и будущего. Творец русского чуда — весь народ, без различия возрастов,— и этот бородатый крестьянин, и этот воин, и рабочий, и ученый, и студент, и школьник. В едином строю разные поколения советских людей творят свободно, радостно и вдохновенно прекрасное коммунистическое завтра. Грандиозный успех и признание фильма «Русское чудо» — еще одно свидетельство того, что высокая идейность и высокое художественное мастерство, неразрывная связь с жизнью народа и составляют великую силу искусства социалистического реализма.

ЭКРАН—ПОДЛИННЫМ ГЕРОЯМ СОВРЕМЕННОСТИ

Борис АНДРЕЕВ

Традиции и поиски

Моя актерская жизнь сложилась, не побоюсь сказать, счастливо. Снимался я более или менее часто, исполнял в основном большие, ответственные роли, и работать мне довелось со многими крупными мастерами. Но если бы дело ограничилось только этим, я, пожалуй, побоялся бы употребить это большое и ко многому обязывающее слово — «счастье». Я выразился бы скромнее — «удача». И если я все же говорю о своем актерском счастье, то только потому, что многие роли из сыгранных мной были наполнены большим гражданским содержанием и фильмы, в которых я играл, нашли, как я думаю, отзвук в душе народа.

Быть может, историки кино и критики поправят меня, но я не боюсь отнести к таким фильмам и «Трактористов», и «Большую жизнь», и «Двух бойцов», и «Сказание о земле Сибирской», и «Большую семью», и «Поэму о море», и «Повесть пламенных лет». Можно было бы назвать, пожалуй, и некоторые другие, но дело не в отдельных названиях и не в их количестве, а в том, что все это были произведения высокой идейной направленности, в них действовали наши современники, люди оптимистического мироощущения. Я бы назвал героев этих фильмов победителями жизни.

Сейчас кое-кто пытается под прикрытием борьбы с последствиями культа личности, который действительно принес немалый вред нашему искусству, огульно охаивать все достижения нашего кино 30—40-х годов. Что касается меня, то я и до сих пор горой стою за тех молодых парней, которых довелось мне играть в фильмах тех лет. В них была правда времени, поэтому они дороги мне, поэтому, как мне кажется, они до сих пор дороги и зрителям старшего поколения. И очень жаль, что фильмы эти так редко идут ныне на экранах и их почти не знает наша молодежь. Я думаю, что повторный выпуск на экран — нет, не просто выпуск, а новая премьера — таких фильмов, как, скажем, «Трактористы» и «Большая жизнь», во многом помог бы опровергнуть распространяющиеся ныне кое-кем суждения, будто 30-е годы были только временем страха и нарушений социалистической законности. Нет, и в тот период, вопреки культу личности, народная инициатива била ключом, ибо народ знал, во имя чего он работает, борется и живет.

Не секрет, что, говоря о бесспорных, признанных всем миром достижениях советского киноискусства последних лет, кое-кто пытается представить дело так, что они, эти достижения, стали возможны благодаря тому, что советский кинематограф вернулся к традициям 20-х годов, отбросив все накопленное им впоследствии. Порой, если разговор идет о судьбе того или иного актера, тоже раздаются голоса, что вот-де Андреев или, скажем, Крючков в 30—40-е годы играли в серых, лакировочных фильмах, а их актерские достижения последних лет связаны с тем, что они заново нашли себя, отказавшись от накопленного ими опыта. Нет, нет и тысячу раз нет! Если бы не было у меня за плечами опыта работы над положительными героями в фильмах 30—40-х годов, я не смог бы сыграть ни Зарудного в «Поэме о море», ни генерала Глазунова в «Повести пламенных лет», ни другие свои роли последних лет. Разумеется, нынешние мои герои во многом не похожи на тех, кого мне доводилось играть четверть века назад. Они изменились, повзрослели, стали мудрее. Так же как повзрослел, стал мудрее весь наш народ. Но живая преемственность и во всей нашей жизни, и в искусстве, и в актерском творчестве, в том числе и в моих работах, всегда сохранялась.

Почему я люблю героев, сыгранных мною в фильмах Александра Петровича Довженко? Прежде всего потому, что это люди нелегкой судьбы. (Мне кажется, ничего не может быть ненавистнее для актера, чем играть розового стопроцентного бодрячка.) Зарудный и Глазунов — люди простые и в то же время необыкновенные. Работая над этими образами, я и стремился в первую очередь найти этот сплав, который характеризует, по-моему, стилисти-

ку великого художника Довженко. Кое-кто из тех, кто не принимает Довженко, пытается противопоставить словам «великим» слова «простые». Для меня в этом нет противопоставления. Попробую пояснить это на материале моей работы над ролью генерала Глазунова в «Повести пламенных лет».

«Повесть пламенных лет» — так назвал Довженко свой литературный сценарий. И если вдуматься хотя бы уже в одно только название, станет ясным в общих чертах замысел Довженко, стремившегося философски осмыслить, обобщить великий подвиг народа в Отечественной войне. Когда я вспоминаю о тех суровых незабываемых днях, мне слышится прежде всего одна, основная мелодия, как бы вобравшая в себя, воплотившая в себе все безмерное горе народа, всю его душевную стойкость, все его несгибаемое мужество и волю к победе. Да, фильм, созданный Александром Довженко и Юлией Солнцевой, действительно пронизан «единой мелодией», которая, на мой взгляд, и была основной, ведущей мелодией тех лет. Если бы я был музыкантом и мне довелось бы писать симфонию, посвященную Великой Отечественной войне, то ведущей ее мелодией стала бы песня, которая звучала тогда в наших сердцах: «Идет война народная, священная война».

Священная война. Священная! Мы не думали тогда, «простое» это слово или «великое», но мы жили этим чувством, е д и н ы м чувством народа. И вслед за Довженко я искал в образе генерала Глазунова большую, чистую, человеческую мысль, стремился оградить образ от всего мелкого, личного, случайного. Как я сыграл эту роль — не мне судить, но мы вместе с режиссером Юлией Солнцевой думали в первую очередь о в н у т р е н н е м з а м ы с л е Александра Петровича Довженко, стремились передать тот высокий духовный строй, которым отличался он, как человек, гражданин и художник.

Вспомним знаменитый эпизод свадьбы Ивана и Ульяны, как он написан Довженко. Я перечитываю его снова и снова и не могу представить иного решения, чем то, которое нашла для него Ю. Солнцева.

«...Триста товарищей стояли в зале плечом к плечу, триста танкистов, артиллеристов, десантников, офицеров и политработников, а больше простого сержантского и рядового люду. Освещенные светом электрических походных ламп и свечей, груди их сверкали орденами. Отдельно стояли девушки-воины и обыкновенные девушки и девчонки с цветами, одетые в обычные одежды. А одна группа человек в тридцать была вся в белых повязках. Это раненые из госпиталя пришли приветствовать победу жизни.

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна, —
Идет война народная,
Священная война.

Все пели, весь зал. Могучая песня Отечественной войны грянула сразу при появлении молодых с такой силой, что Иван и Ульяна на мгновение остановились...

Орлюк и Ульяна остановились перед небольшим столом. На столе, на расшитом шелком красном знамени лежал большой венок из колосьев, а посреди, в круге венка, книга — Конституция СССР. Хор умолк.

— Прошу повторять за мной, —тихо сказал генерал молодым и, повернувшись к столу, на мгновение застыл.— Перед лицом закона,— послышался в наступившей вдруг тишине голос генерала,— Союза Советских Социалистических Республик мы, Иван Демидович Орлюк и Ульяна Васильевна Рясна, изъявляем свою волю на совместную жизнь...

— Волю на совместную жизнь... —повторили молодые.

— Как муж и жена...

— Муж и жена, — сказали Иван и Ульяна.

— Основатели семьи и продолжатели рода своего,— говорил генерал Глазунов,— в исполнение закона жизни...

— Закона жизни,— повторили молодые, ощущая о г р о м н о с т ь с в о е й р о л и н а з е м л е.

—...Во имя блага нашего государства, бессмертия народа и личного блага.

— Бессмертия народа и личного блага,— сказали Иван и Ульяна, мысленно обращаясь к м и р у и с в о е й с о в е с т и» (разрядка моя.— *Б. А.*).

Какими же художественными средствами можно воплотить ту высокую настроенность души, которая пронизывает и этот эпизод и весь сценарий и которая свойственна человеку в самые значительные, самые торжественные минуты его жизни? Как передать ощущение о г р о м н о с т и с в о е й р о л и н а з е м л е? «Простыми» словами? Мелким, бытовым правдоподобием? Нет! Кое-кто из критиков советовал мне «утеплить» образ генерала так называемым юморочком. Но ведь это опрокинуло бы весь замысел фильма, весь его художественный строй. Нет, мне не хотелось загрязнять этот образ бытовизмом, тем, что снижало и мельчило бы душевную чистоту, благородство и умный гнев, которыми наполнен он в сценарии.

В журнале «Искусство кино» (1961, № 11) была напечатана запись беседы с драматургом Алексеем Арбузовым. Арбузов упоминает одного из критиков, не сумевшего понять такой шедевр Довженко, как «Земля». «Он не понял, — пишет Арбузов, — о б о б щ а ю щ е г о характера поэмы, в которой и социальное столкновение нужно было показать б е з м е л ь ч а щ и х ш т р и х о в».

Разумеется, творческие средства, которыми пользуется актер, должны соответствовать общему за-

мыслу автора фильма. В работе над образом Лазаря Баукина в «Жестокости» или боцмана Россомахи в фильме «Путь к причалу» я искал иные решения, иные краски. Различный подход к исполнению тех или иных ролей обусловлен различием драматургического материала и в конечном счете различным ви́дением мира авторами этих фильмов. Когда я говорю о различном ви́дении мира, я, разумеется, имею в виду не мировоззрение, которое у всех советских художников едино, а художественные средства, наиболее близкие тому или иному художнику.

Не могу понять людей, отрицающих живые традиции в жизни и в искусстве. Фильмы Довженко — Солнцевой продолжают, мне кажется, героико-романтическую традицию, которая имеет глубокие корни в русском искусстве. Недаром само название «Повесть пламенных лет» в чем-то напоминает нам «Повесть временных лет». От этой прекрасной животворной традиции нельзя отказываться ради ложно понятого новаторства. Ведь и в прошлом веке рядом с «точной и краткой» прозой Пушкина существовала буйная, многокрасочная проза Гоголя. Да и сам Гоголь пользовался различными художественными средствами: скажем, в «Мертвых душах», с одной стороны, и в «Тарасе Бульбе» — с другой. Традиция Гоголя, традиция «Тараса Бульбы» явно ощущается в творчестве Довженко, и упрекать его за это нелепо.

Но, говоря о преемственности традиций, которая связывает фильм Довженко — Солнцевой и с «Тарасом Бульбой», и, если углубиться еще дальше, со «Словом о полку Игореве», с былиной об Илье Муромце, нельзя в то же время не заметить и принципиально новаторского характера фильма. Ибо в наши дни, когда советский народ вплотную приступил к строительству коммунизма, искусство непременно должно быть наполнено дыханием большой мысли.

Я столько говорю именно об этих своих работах, ибо немного можно назвать произведений в современной кинематографии мира, которые были бы равны фильмам А. П. Довженко по страстности и глубине мысли, по философской значительности.

Однако для меня, актера, остаются до́роги и Балун из «Большой жизни», и Илья Журбин, и Россомаха. Сама жизнь диктует художнику многообразие стилей, приемов мастерства. Действительность открывает нам редкостное богатство индивидуальностей, характеров сильных, волнующе сложных, внутренне масштабных.

В моем современнике живет подлинное величие эпохи. Все бури века прошли через сердце его — широкое, благородное и мудрое — и след свой оставили, и если слышишь ты биение этого сердца сегодня, значит, цель твоя верна, дорога твоя прямая. И я вновь думаю о счастье творить в наше героическое время, созидать в искусстве образ гражданина, строителя и борца.

Яков СЕГЕЛЬ

Ясность мечты

Чего, казалось бы, проще — написать о любимом герое, и, однако, как это трудно...

Мне думается, что из нашего обихода уходит обозначение «простой советский человек». То есть «советский человек» остается, а вот с «простым» дело обстоит посложнее.

Думается также, что эпитет «простой» в применении к герою непременно вернется вскоре в критические статьи, но уже с иным, новым смыслом.

«Уж очень он прост, этот положительный (или отрицательный) герой,— станут говорить критики,— прост, однозначен, односложен, одноклеточен...» И будут глубоко правы.

Вроде бы подбираюсь к сути того, о чем хочу сказать: мне по душе сложный человек.

Герой — не среднее арифметическое из нескольких тысяч ему подобных, а единственное, неповторимо индивидуальное, удивительное создание — Человек, мой современник.

А как же, спросят меня, обстоит дело с типичным и типическим?

По-моему, реалистически написанный герой, каким бы индивидуальным он ни был, будучи порождением семьи, среды, времени и, главное, определенного социального строя, хочет он того или не хочет, обязательно отражает типичные черты своего общества, но отражает всякий раз по-своему.

Такое понимание типичного героя, я уверен, находится в русле наших партийных представлений о человеке завтрашнего дня, в котором наряду с ясным общественным самосознанием получат возможность полного раскрытия и развития ему одному (только этому человеку) присущие индивидуальные наклонности и способности.

Уже сегодня ясно прослеживаются процессы развития общественного сознания, в результате которых мы каждый день узнаем десятки новых имен, новых биографий, таких непохожих друг на друга и в то же время таких близких и невозможных одна без другой. Тем более трудно говорить о каком-то одном любимом герое — подобное искусственное сужение темы просто противоречило бы собственной творческой практике.

Конечно же, я полюбил на всю жизнь Василия Скрипку в исполнении Валентина Зубкова из фильма «Это начиналось так...», полюбил обитателей «Дома, в котором я живу», полюбил героев картины «Прощайте, голуби!», проникся глубокой симпатией и уважением к старому капитану из фильма «Течет Волга» в исполнении Николая Васильевича Сергеева.

Я перечисляю фильмы, в которых принимал участие как режиссер-постановщик, а в большинстве и как сценарист. Принимал участие — в этом весь секрет. Принимал участие — это обязательно протяженность во времени, это обязательно совместное со сценаристом и актером и всеми остальными членами группы творчество, в результате которого и рождается, и формируется, и становится любимым любимый герой.

Точнее всего в самом начале работы я могу определить свое отношение к герою словом «предчувствие».

Так, вступая в юность, мы мечтаем о любви, еще не ясно представляя себе, в каком обличии она появится в нашей жизни, и с радостью угадывая ее, когда она наконец появляется.

И в жизни и в искусстве рано или поздно наступает момент конкретизации мечты.

Не будем исследовать, как этот процесс происходит в жизни и каков процент счастливого совпадения мечты и суровой действительности. Речь об искусстве.

Однажды утром я проснулся от резкого, пронзительного свиста. Сначала я решил, что это балуется какой-то школьник, но звук был слишком громким. А взрослый человек не будет спозаранку бродить по улицам и свистеть что есть мочи. И я представил себе подростка (не знаю отчего, но именно ремесленника), который стоит на крыше против моего окна, засунув два пальца в рот и сняв ремень с гимнастерки — вздохнуть нужно глубоко, полной грудью,— стоит, подставляя лицо ветру, солнцу, будущему. И тогда я подошел к окну и увидел этого ремесленника. Так началась для меня картина «Прощайте, голуби!».

Конечно, в этой встрече была неожиданность, но неожиданность подготовленная — моими волнениями, мыслями, другими встречами. Случайность закономерна — искусство и жизнь в равной мере диалектичны. Позже, когда выбирался исполнитель на роль Генки и мы смотрели кинопробы мальчишек, в темноте просмотрового зала раздался вдруг голос В. Телегиной — она была к тому времени утверждена на роль матери: «Вот он, мой». И возразить ей было нельзя. Слова эти произносила уже ее героиня, материнским сердцем узнавшая своего сына.

И пришел в фильм Леша Локтев — Генка, которого увидел я мысленно тем далеким, солнечным и таким удачливым утром.

Интересный, живой, полноценный герой, как показали наблюдения, рождается в результате счастливого союза отца и матери, то есть, в нашем случае, жизни и автора. Участие обоих в творческом создании героя, на мой взгляд, обязательно. В природе это не подлежит сомнению. Однако у нас в искусстве все еще иногда предпринимаются тщетные попытки опровергнуть это положение — автор в гордом одиночестве старается совместить функции обоих родителей.

Как ни странно, но случается, что в результате такого рода единоличных усилий на свет все-таки появляются дети-киногерои, правда, как правило, худосочные, убогие — долго они не живут.

В конце концов, если бы они выжили, это было бы противоестественно. Не представляю себе, как может полюбиться зрителю герой сконструированный, вымученный, собранный по деталям. Конечно, образ его должен быть продуман. Но продуман сердцем. И найден, пусть по деталям, но в действительности. Я же убежден, что люди должны встретить человека на экране как доброго знакомого, узнать в нем соседа, товарища по работе, случайного попутчика в автобусе. Это узнавание необходимо как первооснова тех душевных связей, которые устанавливаются между экраном и залом; без них невозможна вся наша работа.

Есть у меня «сердечная копилка», которой я пользуюсь каждый раз, когда начинаю фильм. И, конечно, в этой копилке «собраны» люди, очень разные по биографиям, характерам, судьбам, но непременно сильные, добрые (буду повторять это), мужественные, прямые, честные. Нет, не идеальные — кому нужны витринные манекены, одетые по картинке из журнала «Моды сезона»? Я только хочу сказать, что мне по душе человек, в котором всегда побеждает доброе начало.

Такими вижу я героев своих прошлых и будущих фильмов. Они рядом с нами, их нужно знать. Поэзия современности в искусстве рождается именно из такого знания — живого, досконального, действенного, любовного. Но решает здесь не только жизненный, душевный опыт, художническое чутье — все

это необходимо как предусловие успеха, решает направленность авторского мышления. Цель, поставленная сценаристом и режиссером, определяет характер поиска.

Для меня главное — это духовная красота человека. Она лишена порой ярких, цветистых одежд, она нередко приходит скромной, неприметной. Помню, как на первом Художественном совете «Мосфильма», который не принял моего сценария «Прощайте, голуби!», про моего ремесленника Генку говорили: «Такие не полетят в космос». 12 апреля 1961 года мы узнали, что первый космонавт тоже носил когда-то форменку ремесленника с блестящей бляхой на поясе. Меня это обрадовало.

Именно так, стремясь к обобщению, стараешься уловить характерное, чтобы переплавить его в неповторимо личное.

Мне вспомнился сейчас наш фильм «Дом, в котором я живу», поставленный по отличному сценарию И. Ольшанского. Как мы тогда мучились с Л. Кулиджановым и оператором В. Шумским в поисках актрисы на роль матери! Теперь уже просто немыслимо представить в этой роли кого-либо, кроме замечательной нашей актрисы Валентины Петровны Телегиной. А тогда?.. Тогда уже одно выдвижение ее на кинопробы многим показалось дерзостью.

«Позвольте,— говорили нам,— Телегина — характерная актриса, смешная, способная (!), но согласитесь, это не ее роль». Да что говорить, нам и самим вначале рисовался несколько иной и внешне не похожий на Валентину Петровну образ. Нас в наших поисках тянуло к облику героической женщины, запечатленной на плакате И. Тоидзе военных лет «Родина-мать зовет». Но победила Телегина. Взяла верх живая человеческая красота. Валентина Петровна не обидится, если мы заметим, что в ее внешнем облике отсутствует героическое начало, нет известных классических линий и пропорций. Да и бог с ними, с этими признаками. Валентина Петровна сумела рассказать о главном — о том, чем были сильны наши матери в годы войны. Ее актерская фантазия опиралась на общую нашу память военных лет. Телегина обладает способностью растворяться в людях, друзьях, вбирать в себя их душевные радости и невзгоды. Поэтому ее мать в фильме — это десятки наших женщин, наших матерей, пропущенных сквозь большое — и не очень здоровое — сердце актрисы.

Теперь мы знаем: зритель принял Телегину в этой роли как с в о ю.

И это заставляло задуматься о самом важном —о позиции художника.

Здесь возможен разный подход... «До народа надо дотянуться», — говорят иные. Другие, наоборот, оборудуют наблюдательный пункт на некоей возвышенности, а затем переносят в искусство то, что им удалось заметить сквозь туман расстояния. При этом произносятся слова: «обобщение», «поэтизация», «эпичность» и т. д.

Я не собираюсь оспаривать эти позиции. Просто они мне немилы.

Мне думается, не будет зазнайством или самомнением считать самого себя частью народа — тогда уже не надо «дотягиваться». И на возвышенную точку почему-то нет желания забираться. Скорее всего потому, что там одиноко и отдельных лиц оттуда не разглядеть.

А всего лучше быть на одном уровне со своим героем. Тогда и в глаза ему можно заглянуть, и голос его услышать, даже если он разговаривает не очень громко. И полюбить в этом случае героя легче, потому что легче разглядеть в нем то хорошее, чего не заметишь на расстоянии. И обнять героя можно и посоветоваться с ним.

Я убежден, что такое уважительное отношение к герою и к себе во многом способствовало появлению прекрасных, теперь уже ставших классикой фильмов Пудовкина, Герасимова, бр. Васильевых, Ромма, Райзмана, Хейфица и других наших мастеров.

Ваши любимые герои?.. Вероятно, я оказался многословным. Наверное, можно было сказать короче: это живые, сложные, интересные люди, своей жизнью на экране помогающие жить мне и моему народу.

Игорь РАЧУК

Художник-жизнестроитель

«Люди добрые, непременно прочитайте эти кровью сердца написанные странички записей А. П. Довженко, и вы увидите не только страстную бессмертную душу своего современника, но и величайшую сложность и неповторимость прожитого нами времени и сами станете богаче душой и сердцем». Так писал Михаил Стельмах в предисловии к публикации «Из записных книжек» А. Довженко (см. «Искусство кино», 1963, № 1, 2, 4, 5).

Хочется повторить призыв украинского писателя, чье творчество так близко по духу творчеству Довженко: прочитайте! Задумайтесь снова и снова над жизнью, замыслами, над мечтами этого большого художника.

И когда вы вновь перечитаете и его беглые заметки, сделанные на ходу, и его выношенные годами, отчеканенные формулировки, то поймете, что он поистине был художником нового, коммунистического склада ума и характера, художником-жизнестроителем.

Он писал в дневнике: «Я мечтатель. Я реконструирую город первым... Основная моя страсть — этика. Перестраиваю в воображении мир. Не сплю ночи. Картины шумят в голове, проносятся одна краше и величественнее другой...»

Когда вы перелистываете страницы его записных книжек, то чувствуете, как мало еще мы почерпнули из сокровищницы идей и образов, которую Довженко оставил нам в наследство, и как близки, необходимы нам сейчас его идеи, его мечты, его творческий метод, его мысли о путях воспитания человека коммунистического общества.

Заметки Довженко сделаны, как говорится, «не для печати». Это черновые творческие наброски, заготовки для будущих сценариев, фильмов, статей, книг. Но в них можно найти ответы на многие насущные и острые проблемы сегодняшнего дня. И прежде всего на вопросы, каким должен быть современный, подлинно коммунистический художник и что такое свобода для такого художника. Та свобода, которую зарубежные журналисты любят заключать в кавычки, ханжески сетуя на то, что в Советском государстве деятель искусства, мол, не волен распоряжаться своим вдохновением, своей судьбой. Разве не им решительно ответил на страницах своего дневника А. П. Довженко, набросав 28 марта 1947 года план будущей книги «О своей жизни в искусстве»: «Написать подробно и абсолютно откровенно, как труд фактически всей жизни, с большими экскурсами в биографию, в детство, в семью, в природу, вспомнить все факторы, создавшие и определившие вкус, тонкость, восприятие.

Что создало меня как мастера кинематографии?.. Кино как способ общественно-политической деятельности.

Мои поэмы — мое настоящее.

Я творил, что хотел. Я в самом деле был свободным художником в своем искусстве».

Здесь мы печатаем статью кандидата искусствоведения И. Рачука, в которой сделана попытка обобщить основные мотивы творчества и главные черты эстетики гениального советского кинодраматурга и режиссера. Статья является составной частью книги «Поэтика А. П. Довженко», подготовленной к печати издательством «Искусство».

НАСУЩНОСТЬ

Этим словом, которое кто-то из писателей не без оснований предложил вместо уже изрядно истершегося (от частого и не всегда ответственного употребления) слова «актуальность», мы хотим обозначить одну из самых сильных сторон творчества А. Довженко.

Довженко был глубоко убежден, что художник в своем творчестве должен быть современен, и категорически отвергал пресловутый, так называемый «пафос дистанции». Он ни в статьях, ни в устных выступлениях, ни на страницах личного дневника не стеснялся, как некоторые художники, говорить об острых сегодняшних политических проблемах. Читаешь его записные книжки 1944—1955 годов и вспоминаешь, как в 1930 году он писал о только что законченной «Земле»: «Фильм, над которым я работал, выходит на экран в один из важнейших периодов нашей истории. Снимался он во время развертывания колхозного строительства и ликвидации кулачества как класса. Имея в виду этот важный переломный момент, мне хотелось, показывая дифференциацию психики крестьянства, донести до сознания моего зрителя, что переход к коллективной обработке земли — это логическое и неминуемое завершение воли рабочих и трудящихся, которые перестраивают свое хозяйство и жизнь».

Некоторые кинорежиссеры —одни, движимые спекулятивными соображениями, другие из самых лучших побуждений—торопились откликнуться на новые, возникавшие перед искусством задачи. Иные же, наоборот, упрямо оставались на «нейтральных» позициях. И злободневность «моменталистских» фильмов и вневременность творений апологетов «теории нейтралитета» Довженко не принимал. И хотя все его фильмы имеют широкое общечеловеческое звучание, в них прежде всего выражаются очень конкретные идеи, важные, насущные на определенном этапе строительства коммунизма. Довженко утверждал высокие общечеловеческие идеалы: душевное благородство, красоту подвига, то прекрасное, что заключено в коллективном труде на общее благо и т. д., но он всегда стремился к тому, чтобы его фильмы были острозлободневны, были теснейшим образом связаны с социалистическим строительством. Именно поэтому они обращены ко всему трудовому человечеству.

Спустя почти три десятилетия после рождения «Земли» в 1958 году в дни Всемирной выставки в Брюсселе 117 виднейших историков и теоретиков кино из 26 стран, многие из которых отнюдь не благоволили к социалистическому искусству («весь референдум,—говорит С. Юткевич,— проходил во время ожесточенного наступления ревизионистов всех толков...»), включают картину Довженко вместе с «Броненосцем «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Матерью» Вс. Пудовкина в число двенадцати лучших фильмов мира за все время существования кино.

Фильм, созданный как злободневный партийный отклик художника на величайшее по масштабам и по исторической значимости событие в жизни социалистического общества, вошел в сокровищницу мирового искусства как общепризнанное творение художественного гения.

Разве это не ярчайшее доказательство того, что для Довженко партийная позиция есть его внутренняя человеческая потребность?

В постижении современности не помогут никакие рассуждения о «пафосе дистанции». Для каждого подлинного художника постижение современности и образа современника хотя и является самым сложным и трудным — это самое увлекательное, самое благородное и благодарное дело. Дневники Довженко подтверждают, насколько обогащает художника тема современности, глубокий жизненный интерес к своему современнику. Они же показывают, как обедняет художника замыкание в кругу якобы «общечеловеческих», «вечных» тем.

В одной из своих лекций во ВГИКе 1 апреля 1936 года Довженко предупреждал молодых режиссеров, что, нечетко представляя себе атмосферу современности, практически невозможно художественно полнокровно выразить хотя бы одну «вечную» тему.

— Большинство не представляет себе мира,—говорил он.— Возьмем газету. Вот события в Америке, в Бразилии, в Испании; японцы на нашей границе; война в Абиссинии... Но для некоторых наша планета, такая реальная и конкретная, словно бы и не существует. От них, разумеется, нельзя ожидать многого, когда они возьмутся за перо, кисть или за кинокамеру. Ни глубины, ни ширины мазка, ни смелости, ни поэзии, какую бы камерную, интимную, личную тему они ни избрали.

Он всегда стремился возможно глубже устанавливать связи между рассматриваемыми вопросами и самыми широкими политическими и иными общественными задачами. «Говорят, что цель искусства заключается в повышении культуры общества, художественного вкуса, что искусство — это развлечение, наслаждение и т. д. и т. п., но все определения цели искусства того или иного общества в конце концов сводятся к утверждению этого общества во времени, то есть в бессмертии».

Он понимал, что развитие художественного чувства, чувства прекрасного неотъемлемо от советского патриотизма, от любви к Родине, от строительства коммунизма.

В творчестве и общественной деятельности он всегда проявлял себя как человек, лично, кровно заин-

тересованный в торжестве коммунизма. Он настойчиво искал в действительности неопровержимые доказательства рождения новой жизни и находил их в изобилии. А в центре его внимания был прежде всего человек — строитель нового мира.

В последние годы жизни Довженко, часто и надолго покидая Москву и привычную обстановку киностудии «Мосфильм», уезжал на большое строительство в район Каховки. Там родились те страницы его записных книжек, в которых накапливался материал к сценарию и фильму «Поэма о море».

Преодолевая зловещее недомогание, художник углубленно и широко изучает огромное строительство в низовьях Днепра. Его интересы необычайно широки и целеустремленны. Интересует его все: родной, знакомый с детства украинский пейзаж, перспективы его революционного изменения в результате грандиозного строительства, сельскохозяйственная выставка, архитектура нового строительства, рабочее собрание строителей Дома культуры, жизнь колхоза, современная сельская хата, родильный дом, дом, где живут рабочие-строители, самодеятельный хор, плавни в низовьях Днепра, работа больших земснарядов, лесные полосы, сооружение бетонной плотины, городская районная конференция в старой Каховке, работа бульдозера, совещание по гидромеханизации, план реконструкции Никополя, история этих мест со времен запорожцев, заседание правления колхоза...

Довженко вдумчиво, настойчиво ищет. «Мне нужны встречи с народом,— записывает он,— с моими людьми, чтобы помножить себя, свои мысли и чувства, братаясь мыслями и чувствами с другими».

Незадолго до своей кончины Довженко начал работать над трилогией «Золотые ворота». «Золотые ворота в коммунизм,— записал он.— Юность мечтает выстроить их посреди степи и чтобы сквозь них текли воды Днепра по степям Украины».

Эта эпопея не была написана, но как много в ее предварительных наметках интересного, глубокого! Тут и утверждение труда. Тут и любовь к Отчизне, выраженная с новым ви́дением этой извечной идеи. Тут и философское раздумье о жизни и смерти, вносящее много свежего и неожиданного в этот тоже извечный разговор о суровой границе всего живого. Тут и сатира, острейшая сатира, и добродушный юмор. Нет, всего не перескажешь...

В своих записях Довженко ставит множество острых вопросов перед собой, современниками, потомками, вопросов, связанных с трудными явлениями жизни. Но во всем этом нет нытья, критиканства, здесь всегда ощутима жизнеутверждающая позиция советского художника, свято верящего в коммунизм, в незыблемую победу коммунистических идей. В этих записках Довженко предстает перед нами как художник, кинодраматург, писатель, публицист, кинорежиссер, критик, общественный деятель и прежде всего как борец за новое во всех областях жизни и культуры.

И в его записных книжках, как и в завершенных произведениях, мы видим людей, идущих в ногу со своим временем, людей, пытливо, со всей страстью души стремящихся постигнуть то новое, что пришло в нашу жизнь.

ПАРТИЙНОСТЬ

Довженко часто называют художником-борцом. Борьбой за коммунистические идеалы пронизана и личная биография Довженко и его фильмы. В этом одна из индивидуальных особенностей духовного облика Довженко, без которой нельзя представить себе его творческий портрет.

Нам могут возразить, что эта черта свойственна каждому большому советскому художнику-гражданину. Да, замечательной чертой всей нашей литературы и нашего искусства является унаследованная ими от отечественной и мировой классики благородная непримиримость ко всему, что мешает передовым, гуманистическим началам воплощаться в жизнь.

«Я в самом деле был свободным художником в своем искусстве»,— записывает Довженко 28 марта 1947 года. Эти слова большого мастера не декларация. Все, что делал Довженко, всегда лежало в сфере его художнических интересов.

Что выражает художник в произведении: себя, свою собственную личность, свои переживания и чувства или же позицию той стороны в борьбе идеологий, к которой он принадлежит, партийную позицию? Довженко всем своим творчеством опровергает самую постановку такого вопроса.

Чтобы для зрителя идеи, мысли, чувства, воплощенные в фильме, стали личными, своими, они и для художника, создающего фильм, должны быть личными, глубокими.

Основываясь на принципах партийности, Довженко на всем протяжении творческого пути исходил из интересов народа. Он жил жизнью партии. Выражая себя, свое отношение к действительности, он выражал партийное к ней отношение, и его фильмы в самом своем существе насквозь партийны. И в то же время воплощенные в них идеи это личные, кровные, составляющие «я» самого Довженко идеи.

«А главнейшее из главного,— записывал он в поезде 18 августа 1954 года,— синтезировать новую, коммунистическую психологию. Ярко изобразить все возможные проявления ее в работе... в этике, в эстетике.

В картине должны родиться люди нашей новой беспрецедентной эпохи — коммунизма.

Фильм о великих маленьких людях, творящих новую эру на земле — эру коммунизма».

В одном из выступлений Довженко так и заявил: «Тут товарищи говорили, что у меня, мол, колоссальный темперамент, колоссальное умение разбираться в политических событиях. Но я скажу, что я в политических делах не «разбираюсь», потому что не наблюдаю их как какой-то посторонний объект, а живу в политических событиях, живу ими, я их чувствую, как представитель рабочего и крестьянского класса».

Нашим идеологическим противникам и недругам очень хотелось бы доказать, что партийность советского искусства якобы сковывает художника, регламентирует темы и проблематику его произведений. В одном частном письме, излагая свою точку зрения по этому поводу, Довженко пишет: «Я знаю, что можно писать обо всем, но не надо писать обо всем... Все дело художника — в отборе. Отбор — великая и сложная вещь, которая требует строгого анализа».

По-настоящему значительными могут быть лишь такие произведения, в которых авторы решают большие общественные проблемы. И решают их творчески, а не иллюстрируют готовые тезисы, механически переводя уже сформулированное на образный язык искусства. «Писатель, когда он что-то пишет, должен ощущать себя на уровне, на высоте наивысшего политического деятеля, а не ученика или приказчика»,— записывает Довженко в своем дневнике 1 марта 1951 года.

Он всегда считал, что быть партийным для художника — это значит творчески, художественными средствами разрабатывать различные проблемы коммунистического преобразования мира, строительства коммунизма в нашей стране. Важна прежде всего преданность идеям коммунизма, вера в его победу. И тогда даже суровые перипетии личной судьбы художника, вплоть до незаслуженных обид и преследований, как это случилось с самим Довженко в период культа Сталина, не в силах поколебать уверенности в деле, в которое веришь, которому служишь.

Если мы всерьез хотим понять и достойно оценить творческое наследие Довженко, значение его творчества для воспитания молодых мастеров нашего искусства, мы не должны, разумеется, обходить острые углы. В первые послевоенные годы бывший Комитет по делам кинематографии совершил ряд грубых ошибок по отношению к Довженко-режиссеру. В тех ненормальных условиях, когда вся кинематография страны работала по неоправданно урезанному плану производства фильмов, Довженко, стремившийся к новым, актуальным, современным темам, был переключен на создание биографического фильма о Мичурине. И хотя фильм получился удачным, он отвлек режиссера от реализации его самых животрепещущих замыслов. Более того, Довженко испытывал на себе явно неприязненное отношение к нему Сталина. Поколебало ли это партийную принципиальность Довженко? Ни в коей мере.

«...Вы видели счастливого человека? — писал Александр Петрович в одном письме в конце 1952 года.— Это я. Ничего, что я, так сказать, повергнут. Что нет у меня ни денег, ни должности. Что не усаживают меня ни в какие президиумы, никуда не выбирают; а я мир люблю, и людей, и весь влюблен в строительство коммунизма».

УСТРЕМЛЕННОСТЬ В ЗАВТРА

Устремленность к творческому преобразованию жизни — решающая черта характера Довженко и как художника и как человека.

Александр Петрович признавался, что каждый раз по дороге на Киевскую студию, проезжая по Брест-Литовскому шоссе, он испытывал «неизменное чувство отвращения и протеста». «В течение десяти лет,— говорил он,— я каждый день срываю с этой чудесной, прямой широкой улицы все пять ненужных рядов телефонных, телеграфных и трамвайных столбов... и прячу кабель в землю. Я засыпаю рвы и сравниваю горбы, я их нивелирую, уничтожаю трамвай, который пребывает в состоянии перманентного ремонта, и заменяю его троллейбусами и автобусами до самого Святошина (пригород Киева. — *И. Р.*), а улицу заливаю асфальтом на бетонной основе. Я уничтожаю жалкие подлые халупы и заменяю их невысокими добротными домами. Я реконструирую Галицкий базар — место, которое в Киеве больше всего разочаровывает...»

Довженко не ограничивался только таким — мысленным—переустройством. На пустыре, окружавшем в начале 30-х годов Киевскую студию, благодаря его инициативе вырос большой фруктовый сад. В лунные летние ночи кажутся сказочными неподвижные, раскидистые деревья. Люди, выходящие вечером из студии, останавливаются и молча, в восхищении смотрят на это поэтическое зрелище. За садом ярко освещенные окна, фантастические вспышки огней в павильонах, иногда музыка, голоса... Вспоминает ли кто-нибудь Довженко? Вспоминают все. Он был именно таким хозяином земли, каким при коммунизме станет каждый человек.

И думал он о преобразовании, о будущем, конечно, не только киностудии.

«Вчера,— записывает он 28 октября 1954 года,— закончил свой доклад о сельском строительстве для

Совета Министров и отдал перепечатывать. Вечером перед сном рассказал новому соседу Г. Д. идею создания в Киеве под непосредственным шефством правительства маленькой группы художников-монументалистов, архитекторов, резчиков по дереву и керамистов, для того чтобы, выбрав село, скажем Опошню, и заблаговременно договорившись с колхозниками, перестроить его за несколько лет в образцовый центр внимания всех строителей, колхозников, туристов, искусствоведов. Еще лучше: создать две или три такие группы, чтобы они работали в разных деревнях. Надо создавать новые образцовые очаги культурного строительства в деревне».

И еще одна запись того же дня.

«Завтра точно еду, покидаю свою любимую Новую Каховку. Еду сперва в Киев, куда меня вызвали на заседание у Н. в связи с моей докладной запиской. Об этом уведомил меня ученый секретарь Академии архитектуры С. По поручению Н., который сам не мог позвонить, потому что его вызвали на заседание. Ну пусть хоть так, пусть заседает в 9.30 утра.

Поеду. Увижу, что за народ Академия архитектуры и как она меня примет. Я же еду в чужой приход...

Итак, прощай, Каховка, прощай, Днепр мой любимый, прощайте, осокори. Дай бог встретиться с вами еще раз. Спасибо. Много радости принесли вы мне. И вы, люди прекрасные, которых я глубоко люблю, мастера, строители, до свиданья».

И еще одна запись от 4 ноября 1954 года: «Что я сделал здесь хорошего? В кругах архитектурных.

Я затеял дело по-настоящему государственного плана, если архитекторы его примут. 19 ноября буду выступать на пленуме Академии архитектуры по вопросам строительства новой деревни. Доклад я уже написал и, прочитав лично т. Н., вручил ему. На другой день он на встрече в Академии архитектуры предложил мне прочитать его на пленуме».

«Известна его страсть — все строить, перестраивать, улучшать, усовершенствовать,— отмечает в своих воспоминаниях О. Гончар.— Застройка Крещатика, новые гидростанции на Днепре, проблемы украинского садоводства, народная медицина, межпланетные сообщения — обо всем он волновался, на все смотрел не только как художник, но и как хозяин...»

Довженко был непримиримым врагом шаблона, формализма и безвкусицы в архитектуре. Архитекторы-профессионалы относились к его высказываниям с большим вниманием.

Известно, что Довженко принимал активное участие в монументальном украшении Москвы, Киева и других городов. Невольно приходит мысль о том, что в таком бескорыстном и вдохновенном вмешательстве Довженко в дела градостроительства и благоустройства городов отражается подлинная коммунистическая сознательность художника, подлинно коммунистическое отношение к жизни.

Может ли художник в наше бурное время ограничить сферу своих интересов одной «чистой» созерцательной поэзией? Может ли также художник сосредоточивать свое внимание на том, что порой он встречает на задворках жизни, на задворках человеческого сознания?

В своих дневниках, записных книжках Довженко на подобные вопросы отвечал категорически: нет! И здесь, как и в своей творческой практике, он стремится останавливать внимание на отрадном, заглядывать несколько вперед, видеть то, что будет завтра.

«*10.III.52*.

Все устремлено в завтра.

Эта устремленность в недалекое будущее составляет душу нашего времени.

Это молодость, реальность, оптимизм. Это не мечты о далеком счастье.

Мы уже приблизились к счастью вплотную.

Сделано так много, что кажется, от смерти Ленина до наших дней прошли столетия, так много вместилось великих событий за 28 лет.

Продление жизни.

Слышу в вагоне песни азерб[айджанцев]. Соло под аккомпанемент музыки и хора. Это прекрасно. Записать подробно, что это: это жизнь человека. Умер Н., и сразу вся жизнь на 50 метрах под эту музыку.

Надо искать во всем поэтическое выражение. А сколько его вокруг. Только плохо мы видим и мало прислушиваемся к голосу своего сердца.

Обо всем можно слагать стихи.

О самых мельчайших мелочах, обо всем обыкновенном и словно бы будничном.

Чтобы сделать его необыкновенным и не будничным».

Познакомившись с Дальневосточным краем во время работы над фильмом «Аэроград», Довженко пришел к выводу, что его историческое будущее не может и не должно зависеть от существующих экономических центров. «Мы должны,— говорил он,— создать еще один город на берегу океана, второй Владивосток. Я нашел даже место для постройки Аэрограда и решил, что это правильно. Таким образом, по моему мнению, Аэроград — не домысел художника, а реальность наших дней. А что города еще нет, это ничего». Так фильм поэтически вторгался в завтрашний день, в судьбы, в будущее Дальнего Востока.

Большой художник всегда отважно забегает мыслью вперед, видит то, чего как будто еще и нет. Глубоко, многогранно, тонко нужно знать жизнь и тенденции ее развития, для того чтобы создавать в искусстве живые образы, но вдвойне-втройне боль-

шая требуется от художника проницательность, когда он рисует героев, которые должны стать как бы образцами того, как надо жить.

И когда Довженко обвиняли порой в том, что его герои не всегда имеют в жизни адекватных прототипов, что в них недостает иногда бытового и психологического правдоподобия, то не учитывали главного: создавая образы наших современников, и в «Иване», и в «Поэме о море», и в других своих фильмах Довженко часто шел впереди жизни, иногда заметно обгоняя ее установившиеся формы, предвосхищая новое. Не просто предвещая, как предтеча, наступление нового, а борясь за него и в роли художника и в роли общественного деятеля.

Некоторые мысли особенно дороги Довженко, переходят у него из сценария в сценарий, повторяются в его публицистических выступлениях, записных книжках.

И на вооружение современного искусства, которое видит высший смысл — «сверхзадачу» творчества—в создании таких образов-маяков, которые бы зажигали сердца людей, звали их вперед, указывали им пути в новый мир, берется поэтика Довженко.

Он был поистине устремлен постоянно в завтра, и эта устремленность в будущее представлялась ему золотым ключом, которым советская кинематография откроет ворота подлинного высокого искусства.

«О золотом ключе» — так он и озаглавил запись от 17 февраля 1951 года.

«Недавно В. Шкловский встретил меня в Союзе писателей, говорит:

— Я думаю, что наиболее поражающее глубиной и верностью основного и главного, что было и есть в нашей жизни,— это место в «Щорсе», где богунцы мечтают о будущем, в особенности Чиж — парень-богунец с полуобнаженной шашкой. Вот ключ, который кинематография должна была поднять, чтобы открыть им доступ к величайшим делам... и не подняла, подобрав отмычку противоположного назначения».

Довженко никогда не думал только о кинематографе.

Он был по самой сути своей государственным деятелем большого масштаба. Он думал о том, как перестроить родной Киев, изучал проблему космических полетов. Он собирался создавать кинограссказ о том, как растапливают снега Гренландии и возвращают острову его подлинное название «Зеленая страна».

Сам Довженко говорил, что мечтает о таком идеальном художнике, прочтя роман которого, Политбюро решило бы: «Постановлением с завтрашнего дня этот роман осуществить в жизни, точно как по сценарию».

ПРЕКРАСНОЕ

Везде и всюду — на партийных собраниях и во дворцах культуры, в печати, по радио и телевидению — идут сейчас знаменательные, полные глубочайшего смысла споры об эстетике, о прекрасном, о том, что такое красота. И когда на прилавках магазинов появляются книги и брошюры, на обложках которых можно прочитать: «Воспитание художественного вкуса», «Эстетика поведения», «Эстетическое воспитание», «По законам красоты» и т. д., их немедленно расхватывают. Нашим современникам нетерпеливо хочется понять и определить, что красиво и что некрасиво в окружающем мире.

И как органично «вписывается» в эту атмосферу всеобщей жажды красоты Довженко с его страстной, всепоглощающей любовью к прекрасному!

«Что является красивым? — спрашивал он и отвечал: — Красивы события Великой Октябрьской социалистической революции, красивы массы людей, которые идут на освобождение своих братьев, красивы люди, которые сотворили высокие урожаи, красота в гигантском интеллекте людей, красота в мудрости, в разуме, в способностях молодежи».

В своем творчестве Довженко считал главным утверждение именно такой красоты, красоты нового человека, человека, родившегося в ходе строительства коммунизма.

Для выражения этой красоты, естественно, необходимо найти соответствующие формы. Как нужно или, вернее, как лучше всего в наше время утверждать красоту? Ведь в конечном счете каждое произведение искусства претендует в той или иной форме на утверждение, раскрытие прекрасного.

Этот вопрос о путях, формах утверждения прекрасного с годами все конкретнее и все более зрело ставит Довженко. И не только применительно к кино, но и к архитектуре, к живописи, к искусству вообще.

Недаром так много говорит он в своих записных книжках о творчестве, о созидании, о труде, о мужестве человека в борьбе со страданиями и трудностями, неизбежными на жизненном пути. Да, и страданий и трудностей немало встречается на пути человека, идущего по пути к коммунизму. Но главное свое внимание художник направляет, по его собственному утверждению, на непосредственное изображение «хорошего в людях», доброго, вечного начала в них.

Не возражая против обличительной тематики, Довженко говорит в то же время, что не это главная тема советского искусства.

И здесь нетрудно увидеть прямую связь его творческого метода с известными словами В. И. Ленина о том, что необходимо уделять большое внимание строительству новой жизни, фактам и фактам на

этот счет. При этом факты, как говорил Ленин, надо отличать от «фактиков»: факты, если взять их в целом, в их связи, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. «Фактики», если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются только игрушкой или кое-чем похуже.

В записных книжках на страничках, озаглавленных «Американец», Довженко записывает впечатления о встрече с иностранным корреспондентом в Новой Каховке:

« — Скажите, можете вы мне рассказать откровенно, насколько это, конечно, возможно, о преступлениях в этом живом городе?

— О каких?

— Ну об обыкновенных: убийствах, грабежах, насилиях? Почему вы не изображаете это в своих произведениях?

Его интересовала троглодитская сторона бытия. Он все же был выходцем из джунглей... Он представитель отжившего мира. У нас много недостатков и правонарушений. Но они не вызывают у нас страха. Не в них у нас суть. Мы не считаем необходимым их отображать, хотя мы за конфликты наиострейшие...

Американец среднего возраста, лет пятидесяти. Вдумчивый, говорит монотонно, медленно. На лице, в манере, в суждениях глубокий пессимизм. Он критически относится ко многому в Америке... Его кредо: «Мир погибнет, земля истощится и превратится в мертвую пустыню, и в этой ее трагедии главная роль выпадает на долю человека».

—Нет, не истощится земля. Не нужно этого бояться, хотя бы потому, что кончается эра хищнического хозяйничания бизнесмена на земле».

Довженко органически не переносил тех, кто, глядя на недостроенный дом, видит в нем не контуры будущего прекрасного дворца, а акцентирует внимание на горах строительного мусора, на неустроенности, на пыли, на всем преходящем.

Он яростно спорит на одной из страниц записных книжек, относящихся к 1952 году, с молодым скептиком, которому не понравилось в Каховке.

«— Не нравится мне Каховка.

— Да. Не нравится! Ай-ай-ай! А скажите мне, вы ей понравились?

— Кому?

— Каховке. Чем вы порадовали ее, чем вдохновили? Какими идеями, какими планами вы взволновали сердца каховчан, строителей коммунизма? А что вы знаете о ней, какие предложения внесли на предмет исправления несовершенства видимого порядка вещей?

— Да я просто...

— Вы нахлебник и ничтожество. Каховка даже не заметила вашего пребывания в ней. Вы как муха в столовой. Ему не нравится Каховка! Скучно, не эффектно, не, не... Вы слепое ничтожество, слепое, не способное видеть, без любви к людям, без радости творчества, без способности восторгаться. Вы молоды, а душа у вас стара. Старая отрицающая душонка с этаким, видите ли, саркастическим остроумием. Я видеть вас не хочу. Идите».

Да, умел Довженко разглядеть сквозь щебень и битый кирпич, сквозь горы строительного мусора «коммуны дома», прорастающие из земли, новую красоту. И он спорил с теми из кинематографистов, кто боялся, кто «стеснялся» показывать на экране красивых людей.

Один из «изобразительных» способов борьбы режиссера с красотой в своем фильме — «это плохая одежда рабочих и крестьян,—говорил Довженко в одной из своих лекций в 1956 году.—Наш народ плохо одет. Ну и что же? Я лично как художник хочу рассматривать это как временное, в историческом разрезе кратковременное явление, в основе которого лежит наше хозяйское стремление к экономии. Ей была подчинена вся наша жизнь на протяжении целого ряда лет. А во время войны экономия приобрела для всех и каждого особенно значительный смысл, как одно из средств победы. Поэтому я хочу спросить вас: не следует ли нам с плохой одеждой рабочих и колхозников как-то по-иному обращаться на экране, чем мы часто это делали? Не лишнее ли дело показывать в фильме много плохой одежды, небритых, неопрятных персонажей. Я думаю, что лишнее.

Припоминается мне одна фраза Анатоля Франса: если бы передо мной стояла дилемма выбора между правдой и красотой, я, вероятно, взял бы красоту, потому что она ближе к истине, чем голая правда. И она для художника является подлинным учителем жизни. Действительно, что бы мы знали о Древней Греции и Риме, если бы не их архитекторы, скульпторы, художники, поэты?

Хорошая мысль. Я этим никогда не призываю к лакировке действительности. Я апеллирую к чувству меры и понимаю то, что большое количество «голых правд» вроде небритости, грязи, непричесанности и ободранности может задушить правду искусства».

Прекрасна для Довженко простая крестьянка, пожилая тетка Явдоха, встреченная им на опустошенной земле Украины в 1942 году. Ей посвящает он свой незабываемый мадригал:

«Вечная слава вам, тетка Явдоха. И вашему имени и красоте вашей. Не было у вас красивых туфель, не душились вы «Коти», не было у вас шелка и сезонных шляп. Вы не путешествовали по заграницам. Вам было некогда. Вы, как пчелка, были заняты и носили все мед для советского улья, пока не убили вас враги.

Вы не ездили по заграницам смотреть на разные прекрасные дива. Но заграница придет к вам посмотреть на вашу разрушенную хату и на ваш памятник и, если есть в ней капля совести, поклонится вашей красоте, дорогая моя мать, славянка, украинка.

Была ли ты коммунисткой или нет? Был ли у тебя партбилет? Наверное, не было. Ты даже не думала о нем. Но зерно, посеянное великим Лениным, выросло в душе твоей».

В записных книжках Довженко есть поразительные заметки, передающие его проникновенное ощущение красоты жизни.

«14.XI.1952 года

Иду из аптеки. По дороге возле управления Днепростроя стоят две молодые женщины. Простые труженицы. У одной грудной ребенок, запеленутый в белую простынку. Она качает его на руках и сама ритмично покачивается, счастливо улыбаясь малышу. И меня, прошедшего в пятнадцати шагах и видевшего их всего пять секунд, охватывает радость.

Потом на дороге остановился самосвал. Другая молодая работница с приветливым чистым лицом кивнула водителю. Он остановил машину. Она садится в кабину, улыбаясь водителю — очевидно, своему знакомому,— а у меня на глазах слезы радости. Чему я рад?

Жизни. Простым, вроде бы самым обыкновенным проявлениям прекрасного, человечного, нежного...»

Какими войдут люди в коммунизм? Прекрасными— был убежден Довженко. «В чем заключается это прекрасное? В процессе созидания, в величии его результатов». И неважно, что некоторые люди — строители нового — кажутся сегодня не такими, как хотелось бы, и то, что повседневная работа не такая совершенная. «Было так ведь и в гражданской войне. Но какие всемирно-исторические дела совершены, какие победы!»

После одной сессии горсовета Каховки, в которой Александр Петрович принимал участие, он, глядевший на героические дела созидателей этого нового города как бы глазами потомков из «две тысячи двухсотого года», был огорчен недальновидностью, непоэтичностью архитекторов. «Смотрел я на проекты кварталов, которые вырастут тут, на этих чудесных берегах,— рассказывал он о своих впечатлениях.— Ну что за проекты? Кто их рисовал! Разве можно так холодно относиться к человеческому счастью? Корабли какие-то, а не дома... Единственное спасенье — озеленить Каховку. Обсадить улицы виноградом по обеим сторонам. И назвать Виноградная улица. Сделать город гидростроителей садом. Это же город родников, город света, юности. С любовью думайте о нем и с любовью создавайте его будущее».

ОПТИМИЗМ

В одной из публицистических статей Довженко, написанных в годы войны, есть знаменательные строки, проливающие свет на важную черту его художественного метода.

«Сегодня, как и вчера, как и завтра, все газеты переполнены описанием таких жестоких фактов, таких нечеловеческих поступков врагов наших, таким ужасом человеческих страданий, что сверхчеловеческое горе уже давно перелилось через край в каждой человеческой душе и уже не воспринимается чувством, не вызывает даже гнева, а только чувство отвращения или возмущения. И если бы мы были Дантами и Микельанджелами — ничего бы не изменилось. То, что творится, не вмещается теперь ни в одну душу и не может вместиться.

...Есть опасение, что после войны появится писательская эпидемия. И, может, сейчас уже следует продумать дальнейшие пути нашей литературы.

Народ не захочет чтива о войне бытово-описательского. Народу надо показать его изнутри, в его страданиях, в его сомнениях, в его борьбе, обновлении и показать ему пути и перспективы. Народ нужно возвеличить и успокоить и воспитать в добре, ибо зла выпало на его долю столько, что хватило бы на десять поколений. Чтобы упражнения в жестокости, в зле и горе не ожесточили его душу, не притупили ее, и чтобы радость победы не усыпила его бдительность, не закачала в самовлюбленности молодцов от пера, и стола, и кабинета, и чтобы не забыл он своих ошибок, и не потерял оптимизма, и не впал в оптимизм застольных речей».

И тут же приводится беседа с простым человеком, который говорит писателю:

«— Разве мертвецов вернешь? А жить нужно не воспоминаниями ужаса. Забыть!

— Как?

— Ибо тогда лучше умереть. Нужно жить чем-то бодрым и красивым. Хочется радости, хоть капельку».

Искусство, был убежден Довженко, существует для того, чтобы не запугивать человека, не подрывать в нем веру в жизнь и оптимизм, а для того, чтобы помогать народу строить коммунизм.

«Человек бывает пасмурен, суров и равнодушен и от сего слабеет. Посему призываю беречь состояние духа весельем, бодростью, чтоб лица и души смеялись»,— любил говорить Александр Петрович.

«Великое дело смех и веселье,—писал он Ю. Тимошенко (Тарапуньке). — Когда народу в чем-нибудь трудно, можно, если есть талант, сделаться шутом и крутиться перед ним колесом, чтобы развеселить, развлечь его. Это великая правда, и многие

подлинные художники где-то несут в своих душах эту готовность».

Эти слова относятся к 1945 году, к первым послевоенным месяцам, когда Киев лежал еще в развалинах. В эту пору Довженко настраивал себя и своих друзей по искусству на поиски мажорных, жизнеутверждающих, оптимистических форм раскрытия действительности, в которой он сквозь страдания, дым пожарищ и печальное зрелище руин видел светлое, радостное грядущее. В опубликованных в печати набросках к «Золотым воротам» у Довженко есть замысел главы о том, как один из сыновей героя по какому-то драматическому поводу оплакивает судьбу народа. «Этот плач велик, глубок и таков по содержанию, что где-то на вершинах перекликается с библейским плачем». Отец, внимательно прочитав этот плач, «опровергает его по всем пунктам, он смеется над всей этой тоской-кручиной».

Разумеется, призыв Довженко к преимущественному изображению светлого, радостного, отрадного, оптимистического нельзя понимать прямолинейно, упрощенно. Речь идет об общем звучании произведения. Довженко решительно выступал против бесконфликтности, благодушия, умиления, упоения успехами.

— Руководимые ложными побуждениями,— говорил он в одном из своих последних выступлений — на II Всесоюзном съезде писателей,— мы изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей... забывая при этом, что страдание пребудет с нами, пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, творить... Если при первом полете на Марс любимый мой, брат или сын, погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. Я скажу, что я страдаю, и буду по ночам плакать в своем саду, закрывая шапкой рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные.

Но Довженко не думал, как некоторые другие художники, что страдания облагораживают людей, освобождают их души от наносного, случайного, поверхностно-суетливого. Нет, путь «лишения и бед» далеко не единственный путь художественного проникновения в глубины человеческих забот. Довженко предвидел и пытался вступить на иную дорогу в искусстве, по которой шли художники эпохи Возрождения, Рабле и другие, точку зрения которых он разделял.

«Человек родится для счастья и радости, и борется он и действует во имя счастья,— писал он в «Золотых воротах».— И расцветает человек в счастье, а не в тоске, в свете, а не во тьме и безвестности, в семье, а не в разлуке, и никогда не расцветает в неволе. Одиночество нужно человеку в свое время и в своей мере.

Руины безобразно гадки. Они гнетут душу, и в них не хочу я искать красоту. Народ не видит красоты в руинах. Пробовал запеть на руинах веселую песню. И замолк.

Благородные руины? Не знаю. Я знаю жалкие руины».

Показательно, что герои Довженко познают сокровенные тайны жизни не в глубоко трагические, а в высоко торжественные минуты своей жизни. Мотивы праздника, радости, не мелкого самодовольства, а радости высокого духовного подъема для стиля Довженко типичны. «Выходной день должен быть у скота, а рабочий человек должен иметь праздник, праздничные одежды, праздничные песни»,— говорил Довженко.

●

Спору нет, все эти мысли о творческом кредо Довженко, о его записных книжках не отражают всей сложности духовной жизни замечательного кинематографиста. Нам хотелось лишь оттенить главное в его отношении к долгу художника перед народом, то, что приобретает в переживаемое нами время особенное значение — значение вдохновляющего примера.

Афанасий САЛЫНСКИЙ

Принципиальная удача искусства

Сегодня Всеволод Вишневский, яростный художник революции, обращается к нам, к потомкам. Под шум и грохот морских волн на экране идут вступительные титры. Но ты уже охвачен волнением. Ты ждешь встречи с героями «Оптимистической трагедии», составившей славу нашему театру.

Как это будет, как будет?..

Драматург не хотел экранизировать свою трагедию. Может быть, ему было трудно предположить, насколько убедительно прозвучит перевод пьесы на язык кинематографа? Пьеса театральна, патетична. И вдруг — кино. Не умрет ли на пленке патетика, не угаснет ли пафос? Ведь принято думать, что кино говорит очень простым языком...

Не уйти от Вишневского, может быть, даже обогатить его трагедию художественными средствами кино и в то же время избежать театральности. Какая сложная задача стояла перед режиссером!

Да, Вишневский — и кино. Широкоформатная картина кадр за кадром открывает бурлящий, громадный океан революции — революции человеческого духа, мысли, сознания. Оказывается, и в наше время, спустя много лет после «Броненосца «Потемкин», после «Мы из Кронштадта», после длительной полосы совершенно понятного увлечения подчеркнутой простотой языка лучших неореалистических фильмов, можно выйти к зрителю с открытой, страстной революционной патетикой, можно дать слово матросам — ведущим. Смелый, отважный шаг режиссера! И оправданный шаг.

По велению какого закона искусства уходит из кинематографа пафос большой мысли, высоких чувств?! По закону времени, вкуса? Нет. Просто мы в своем кино, к горю нашему, односторонне увлеклись одной творческой манерой в ущерб многим и многим другим. Мы увлеклись чрезмерной простотой речи, приглушенностью, разговором в полголоса. Это даже не увлечение, это вполне объяснимая реакция на фальшивый голос парадных фильмов времен культа личности Сталина. Советское кино последних лет создало немало правдивых, глубоких картин, обошедших весь мир, сказавших свое слово зрителю без ложной патетики, искренне, иногда и вполголоса. Было бы странно и нелепо начисто отвергать теперь эту линию в нашем кино. Однако пора бы всей нашей критике решительнее поддержать и тех режиссеров и литераторов, которые говорят языком «Поэмы о море», «Коммуниста», «Повести пламенных лет» — языком революционной патетики. Надо подумать о том, как воспитать у всей нашей молодежи жгучий интерес к революционной романтике, к фильмам, наполненным пафосом труда на великом фронте коммунистического строительства.

Будем откровенны, значительная часть нашей критики в последние годы с энтузиазмом пропагандировала фильмы камерного характера и лишь с официальной уважительностью приветствовала появление картин широкого дыхания. Правда, такие картины создавать нелегко, они не всегда бывали удачными. Но ведь важно поддержать тенденцию! Тогда появляется стимул

к созданию фильмов большой общественной проблематики.

Вишневский живет сегодня, он вышел на экран к миллионам и миллионам зрителей. Зрителей 60-х годов, знающих цену подлинной и мнимой искренности, переживших крушение помпезной живописи и скульптуры, когда со множества полотен смотрело одно суровое лицо, а для перевозки монумента, изображавшего это лицо, требовалась не одна железнодорожная платформа...

Современный зритель не принимает на веру лишь символически, лишь внешне выраженный патетический образ, жест, слово— он хочет до конца понять их конкретное содержание. Он требует патетики искренней.

И режиссер С. Самсонов, сознавая это, вышел к зрителю с фильмом, глубоко волнующим сегодня не только своей проблематикой, но и ее художественным выражением.

Между пьесой Вс. Вишневского и сценарием С. Самсонова и С. Вишневецкой нет, мне кажется, существенной разницы. Та же идейная основа, те же образы, та же фабула. Но для человека, знакомого с текстом пьесы, постепенно становится ясно, что в драматургическую ткань фильма кое-где тонко вкраплены новые элементы, идущие от сценария, взятые из материалов драматурга, относящихся к пьесе.

Используя материалы Вс. Вишневского, авторы сценария развернули путь полка от Балтики до Таврии. Это дало возможность динамичнее построить действие, полнее выявить преимущества широкоформатного экрана. Драматургия Вс. Вишневского, переведенная на язык кинематографа, ничего не потеряла, наоборот, в чем-то обогатилась. Она звучит в высшей степени современно.

Масштабность — истинная, глубинная, без всякой помпезности — свойственна этому фильму. Масштабность человеческих характеров. Масштабность борьбы. Великой всемирно-исторической борьбы, открывшей новую эру в истории человечества. Многие эпизоды фильма, особенно те, что связаны с действиями больших человеческих масс, эпизоды боев и походов с особой убедительностью выявляют масштаб событий и, главное, характеров.

Очень важно было для режиссера и в этом не повториться. Уже не однажды приходили к нам на экран фильмы, насыщенные боями и походами. Но «Оптимистическая трагедия» несет в себе открытие и в том смысле, что мы чувствуем праздничное напряжение революционных масс. Ленин говорил, что революция — это праздник, праздник борьбы за свободу, праздник освобождения от векового гнета эксплуататоров, подавлявших живую душу народа. Он писал о «праздничной энергии масс». И вот эта окрыленность революционной мыслью, лозунгом, революционной целью борьбы живет в массовых эпизодах фильма, в тех его звеньях, где полк волею Комиссара, волею партии становится одним из железных отрядов революции.

— Мы идем к морю, брать наше море...

И вот полк увидел море... Минута тишины. Изумленные, потрясенные открывшимся перед ними морем, стоят бойцы полка — матросы. И вдруг они ринулись к морю. Сильные, увешанные оружием, усталые, но радостные и возбужденные люди. Вот они бросили вверх бескозырки и закрыли ими небо.

Это замечательная режиссерская находка.

Но еще более сильный, еще более тонко разработанный эпизод — прощальный бал на корабле. Он стоит того, чтобы остановиться на нем подробнее, и я сделаю это, но уже в связи с образом Комиссара, решающим образом «Оптимистической трагедии».

●

Женщине этой драматург не дал имени. Комиссар — вот ее имя и ее существо.

Гулко стучат каблуки ее сапог. Она появляется на палубе военного корабля. Волевая походка. Нежное, юное, но уже суровое лицо человека, может быть не однажды смотревшего в глаза смерти. Отважно входит она, втискивается в яростно ревущую толпу анархически настроенных матросов, возбужденных вестью о назначении комиссара. Здесь далеко не все анархисты. Но корабль фактически во власти Вожака и его подручных — Сиплого и Алексея. Какой необыкновенный конфликт: интеллигентная красивая молодая женщина с пламенной душой большевика — и масса анархистов...

Такого конфликта, конечно, не могло быть в искусстве предыдущих времен, этот конфликт дала Всеволоду Вишневскому революция. Маргарита Володина так правдиво, так естественно входит в бурные волны этого конфликта, что сразу, с первых же ее шагов хочется следить за судьбой необыкновенной женщины — Комиссара. Ее видавшая виды кожанка, сапоги, строгая прическа вызывают живейший интерес матросов, ин-

терес, в котором на первых порах преобладает грубое, плотское начало: баба появилась на военном корабле, как выражается Алексей, «немыслимая женщина».

В эпизоде, завершающемся выстрелом в полуобнаженного, по-звериному страшного кочегара, подосланного Вожаком, чтобы опозорить и изгнать с корабля женщину Комиссара, Маргарита Володина удивительно собрана, полна напряжения борьбы, каждым нервом ощущает всю подспудную значимость происходящего... Чтобы завоевать сердца команды корабля, которая станет затем первым морским полком, ей предстоит пережить еще много страшных моментов. Но это первое грозное испытание она выдерживает с честью. Серьезное испытание и для восприятия зрителя. С этого момента, когда мы видим, как скупо, строго, точно провела артистка первую решающую сцену, мы верим в нее и ждем новых открытий в труднейшей роли.

Действительно, роль Комиссара чрезвычайно трудна. Вожак, Сиплый или, скажем, Алексей написаны Всеволодом Вишневским колоритнее. Своеобразен их язык, выразительны черты характеров. Живые, художественно убедительные фигуры. Роль Комиссара написана не так реалистически глубоко. Этот образ выражен в «Трагедии» в большой степени символически-обобщенно. Драматург дал ей мало таких чисто человеческих черточек, которые с неповторимой свежестью выражали бы ее характер. Так что, вероятно, и Алисе Коонен, открывшей для своих современников образ Комиссара на сцене театра, и артистке Ольге Лебзак в спектакле Георгия Товстоногова, и всем другим актрисам, работавшим в разное время на разных сценах над образом Комиссара, было не легко. Образ глубок по мысли, по духу, но дает все же меньше возможностей для реалистического изображения, для реалистической игры, чем образ Алексея или Вожака.

Перед М. Володиной, имевшей замечательную предшественницу в лице Алисы Коонен, встала задача большой сложности. Алиса Коонен создала образ Комиссара в начале 30-х годов, когда еще так свежа была для зрителя романтика недавно отгремевшей революции. «Любовь Яровая», «Гибель эскадры», «Разлом» были тогда пьесами огромной актуальной силы. Пьесы эти и сейчас, так же как и «Оптимистическая трагедия», остаются в золотом фонде нашего искусства. Но теперь, много лет спустя после первого появления «Оптимистической трагедии» на сцене театра, воссоздать в кино образ Комиссара, образ, который волновал бы современного зрителя, стало гораздо сложнее.

Маргарита Володина, я глубоко убежден в этом, достойно решила многотрудную задачу.

Дело прежде всего в том, что актриса играет Комиссара для современного зрителя весьма современно. Ее слово наполнено мыслью, рожденной у нас на глазах. Собственно, в этом, пожалуй, и состоит самое примечательное свойство образа Комиссара в фильме. И в стремительных схватках с Вожаком и Сиплым, где каждое слово — острый удар, и в редко случающуюся минуту раздумья, и в спорах с Алексеем и Командиром, и в других эпизодах, где Комиссар просто молчит и наблюдает — Володина удивительно хорошо думает,— она живет мыслью, ее трепетным, тревожным ходом...

Я смотрел фильм дважды, и мне доставило огромное удовольствие следить за тем, как в самых сложных ситуациях борьбы за революционную дисциплину Комиссар находит верное решение. Когда она думает, хочется думать вместе с нею. Когда она принимает решение, чувствуешь, что и ты принял решение вместе с нею... Живые, умные глаза, волевая собранность в лице, в жесте...

Чутким пеленгатором души прощупывает она настроение матросской массы, ищет возможную трещинку в отношениях между Вожаком и Алексеем — и думает, думает, чтобы решить быстро и точно.

Бал... Один из лучших эпизодов фильма. Оркестр играет вальс. Под длинными дулами орудий кружатся матросы и те, кто пришел с ними прощаться. Грустный и мужественный вальс.

Седой головой прильнула мать к груди сына-матроса. Может быть, она слышит, как бьется его сердце, слышит в последний раз. Бледную девушку с широким, еще по-детски пухлым ртом и наивными печальными глазами бережно ведет в вальсе молодой матрос. Товарищ осторожно прикасается к его плечу — и девушка переходит к тому, другому. Может быть, она и не понимает до конца, что значит она сейчас, такая чистая, юная, для этих суровых мужчин, уходящих на фронт, на смерть. Вот и Алексей осторожным, но требовательным жестом остановил ее партнера по танцу. Медленно, задумчиво

звучит вальс. Девушка танцует с Алексеем. И мы вдруг впервые видим, какое тонкое, мечтательное у него лицо, какая глубокая грусть в его глазах.

Все это видит Комиссар. Пытливы, зорки, пронзительно умны ее глаза. Она ищет, открывает человеческое в этих людях, которые медленно кружатся перед нею в вальсе и с которыми она должна выйти в поход, пойти в бой.

А с другой стороны палубы смотрит на танцующих матросов Вожак. И замечает, как проявляется в них человеческое, то, что ему хотелось бы затоптать.

Смотрит Комиссар — смотрит Вожак. Грустно и мужественно звучит вальс. Идиллии нет. Идет дуэль. Теперь уже беспощадная дуэль между Комиссаром и Вожаком. Трудно, ох, как трудно Комиссару обрести победу. Но есть надежда.

Первый морской полк покидает корабль и уходит в поход с песней. Конечно, еще рано, очень рано называть этот отряд полком, железным полком революции. И все-таки есть надежда.

Мчится эшелон, переполненный матросами полка. Среди них Комиссар. По дороге, рядом с эшелоном мчатся тачанки. Веселая гонка. Комиссар хохочет. И мы чувствуем: здесь, среди матросов она уже своя. Матросы смеются вместе с нею.

Первый бой. Женщина в кожанке, гневно сверкая глазами, поднимает револьвер, останавливает бегущих в панике бойцов.

— Не туда наступаете, военные моряки!

Победа полка — это победа Комиссара. Но еще более важную победу одерживает она затем в схватке-споре с Алексеем.

Режиссер отлично решил этот эпизод — в духе диспутов эпохи революции. М. Володина с огромной силой убежденности проводит спор о собственности, и победа ее тем более значительна, что так много людей вокруг. Усталый, глуховатый голос женщины в кожанке полнится нотками торжества, это торжество мудрой революционной мысли. Матросы — бойцы полка — теперь по-настоящему поняли, за что они борются, за что воюют. Не за шкурные интересы собственника, не за барахло — за свободу для всех живущих на земле.

В сценарии значительно усилена эта сцена. Здесь убедительнее Комиссар и ее правда. Тема борьбы против корыстного взгляда на жизнь звучит актуально и для наших дней.

Смеются матросы над поверженным, смущенным Алексеем. Дружески смеется и Комиссар. А сразу за этим идет новый, внутренне напряженный эпизод Алексея и Комиссара, и М. Володина снова увлекает нас чистотой и глубиной души своей героини.

Движется полк по дорогам войны. Комиссар среди бойцов. И здесь и в других эпизодах режиссер точно находит место Комиссара в гуще полка. Всегда она — с людьми. Так было раньше, так происходит и теперь: коммунисты всегда в гуще народа, среди бойцов, среди рабочих, крестьян. Сколько походов, сколько труда выпало на долю комиссаров партии! Не было еще в истории таких отважных, бескорыстных, как рыцари нашей Коммунистической партии.

Как ничтожен Вожак с его философией презрения к человеку, с философией подавления личности.

— Бога нет, людей нет,— изрекает Вожак, этот деспот и циник, прикрывающийся фразеологией анархиста.

Нет, есть люди, когда их души освещает идея свободы, революции, и есть идеал коммунизма, он бессмертен.

Вот почему так сильна эта нежная женщина Комиссар. Она находит в себе силы противостоять Вожаку, Сиплому, всей своре анархистов. Все время ищет она опору, соратников в борьбе. В первом эпизоде фильма, когда она просит остаться коммунистов и сочувствующих, на опустевшей палубе оказываются только двое: она, Комиссар, и матрос-коммунист Вайнонен. А перед решающей схваткой с Вожаком коммунисты в полку — уже грозная мобилизующая сила.

Железный полк революции создан волею Комиссара и ее соратников-коммунистов. Чем же она, эта женщина, увлекла за собой сотни боевых матросов? Их, отчаянных, буйных, не возьмешь угрозами, перед их носом не помашешь револьвером, их не возьмешь и грубым словом. Такие быстро расправились бы с какой-нибудь шумливой, бросающейся трезвонными лозунгами бабенкой даже в том случае, если бы у нее на каждом боку было навешано по десять пистолетов.

Комиссар — Володина увлекает матросскую массу силой революционных идей, глубоким и ясным интеллектом, чистотой души, обаянием женственности.

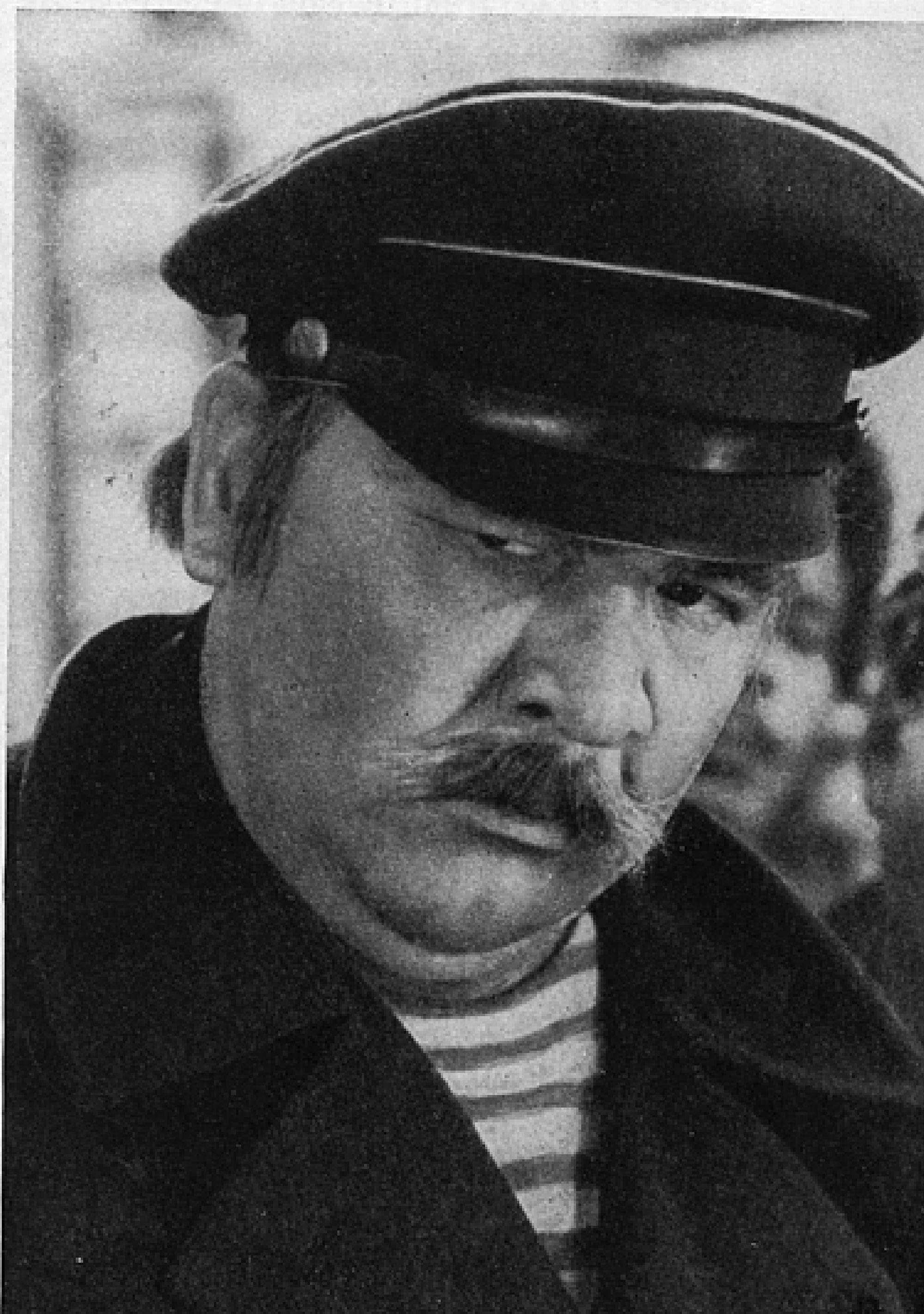
Все время веришь в ее убежденность. И видишь, что это не фанатизм, а неослабная работа мысли...

Новые фильмы



«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

М. Володина — Комиссар



Б. Андреев — Вожак



В. Санаев — Сиплый

В. Тихонов — Алексей

И даже когда Комиссар умирает, умирает молча (это, кстати, замечательно найдено режиссером), кажется, что она тяжело задумалась о судьбе родного теперь ей полка, о судьбах революции... Потому она для нас и не умирает, как никогда не умирают любимые герои.

●

Успех фильма «Оптимистическая трагедия» в огромной степени определяется операторским искусством Владимира Монахова.

О работе В. Монахова в «Оптимистической трагедии», вероятно, будут писать специальные статьи. Я бы назвал его операторское искусство хорошей живописью. Живопись Монахова... Без ухищрений, но всегда изобретательна, психологически зорка его камера. Почти каждый эпизод — открытие, открытие новых картин жизни. В кадре всегда чувствуешь глубину, второй план. Как бы осязаемы детали: горячий песок, до которого хочется дотронуться, волны моря... Но главное — каждый человек естественно живет в кадре, выявлен как характер, с предельной выразительностью. Видишь некоторые кадры фильма — и рождаются ассоциации, как при взгляде на хорошее живописное полотно.

«Оптимистическая трагедия» — фильм ярких талантов, фильм актерских удач.

Мне думается, Вожак Б. Андреева не просто анархист, это — тиран.

Андреев играет гнусного в своей звериной сущности негодяя. Интрига подлая, грязная, насилие, убийство, самосуд, демагогия — вот средства его борьбы. Отвратительная, звериная природа индивидуализма нашла свое логическое развитие в фашизме. Андреев играет так, что за его Вожаком угадываются черты фюреров и куклуксклановских громил, образ поднимается до остроты современного звучания.

Андреев предельно достоверен. Тяжелый шаг, сдержанные жесты человека, привыкшего властвовать, цепкие, холодные глаза. Изворотливый, демагогически изощренный враг. Вожак — новая удача артиста.

Вячеслав Тихонов, которого зрители успели полюбить по целому ряду фильмов, в «Оптимистической трагедии», мне кажется, сделал большой шаг вперед в своем творческом развитии. Его Алексей — сложнейший характер. Искренний во всем — в заблуждениях, ошибках, срывах, поисках верного пути и в конце концов в своей любви к Комиссару. Эволюция сознания героя тонко и выразительно проведена актером через весь фильм.

Совершенно неожидан Сиплый в исполнении артиста В. Санаева. Зловещая, ничтожная в своей лживости и коварстве фигура. В. Санаев играет этот образ крупно, не разменивается на соблазнительные мелочи.

Музыка, написанная композитором В. Дегтяревым, так же хороша, как и весь фильм. Это музыка революции, ее героических боевых походов, ее пламенных сердец. Две песни на слова М. Матусовского, по-моему, полюбятся народу — так они мелодичны и доходчивы.

Но в чем же можно упрекнуть создателей фильма «Оптимистическая трагедия»?

На мой взгляд, прежде всего в том, что некоторые эпизоды картины театральны. Не слишком ли красиво, например, идет полк в походе по Таврии — так легко, будто и не было многих километров бездорожья?

Огорчает, я бы сказал, почти фарсовое решение эпизода прибытия подкрепления к анархистам. Маленький пароходик приближается к берегу под разухабистую музыку. Сами анархисты выглядят эстрадно.

Не всегда органичен дикторский текст — в частности, это относится к прощальному слову ведущих, завершающему фильм.

Может быть, в недостатках этой по сути своей новаторской, талантливой работы надо было бы разобраться более детально, столь же подробно, как и в достоинствах? Возможно. Вероятно, кто-нибудь это еще сделает. Фильм после первых же просмотров вызвал оживленные споры. Тем лучше для картины и для всего нашего искусства. Значит, есть о чем спорить, о чем размышлять.

●

«Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского начала свою вторую жизнь — жизнь на экранах кинематографа. Она получила признание не только у советского зрителя, но и за рубежом. На Каннском кинофестивале «Оптимистическая трагедия» за наилучшее воплощение революционной эпопеи получила специальную премию жюри. Романтика революции окрыляет наших современников, и прежде всего молодежь, которой так важно знать, с кого делать жизнь, какому примеру следовать.

И. КОКОРЕВА

Утопая в «потоке жизни»

Недавно одна из крупнейших киностудий страны всерьез затеяла производство фильма, в котором должно было произойти нечто в таком роде: живет на свете нелепый, стоящий почти от всего в стороне и мало что понимающий в жизни человек, единственная привязанность которого — водка; и даже нагрянувшая война нисколько не делает его нужнее людям или хотя бы понятливее. Но вот однажды, попав случайно в круг обреченных на смерть людей, он умирает вместе с ними, то есть, по-видимому, превращается неожиданно и для самого себя, и для окружающих, и, что самое показательное, для самого сценариста в настоящего человека, едва ли не героя.

Что же за мысль владеет авторами, какие творческие задачи ставят они перед собой? На первый взгляд здесь возможны некоторые аналогии.

Глеб Успенский заставил когда-то читателя стать свидетелем выпрямления души забытого жизнью провинциального учителя в своем знаменитом рассказе «Выпрямила». В фильме Росселлини «Генерал делла Ровера» мы также встречаем уже знакомую ситуацию: желая хоть в конце жизни стать человеком, герой фильма сознательно идет на смерть.

Русский писатель не меньше, чем автор вышеприведенного кинорассказа, любил и жалел убогого и жалкого человека и хотел, страстно хотел, чтобы он перестал быть таковым. Именно поэтому он так жестоко для своего героя и так сразу столкнул его с миром прекрасного, о котором тот не подозревал. В час потрясения и великого перелома обнаружил Успенский человеческую душу, не выказав при этом никакого умиления перед недостойным прошлым героя, хотя и не было у самого человека вины за это прошлое. В этой авторской позиции нашла выражение гуманистическая платформа передовых русских писателей прошлого столетия. Гневный и открытый протест против того, что человек может пребывать в таком состоянии, что он, по выражению Салтыкова-Щедрина, беден сознанием собственной бедности; протест против тех сил, которые делают человека таким,— вот что в первую очередь руководило всеми заступниками «маленького человека» и что заставляло выводить их на свет божий в своих произведениях. И уж менее всего писатели-гуманисты склонны были не только изображать, но даже поверить в то, что акакии акакиевичи живут-живут, да вдруг и станут героями. Наши предшественники хорошо понимали, что такое окружающая среда и обстоятельства жизни, которые формируют человека, понимали, как складываются характеры людей в обществе и чем определяется линия их поведения. И как стойки и прочны эти характеры, как согласуются они со своей эпохой и временем!

Куда более социальна, чем у нашего автора, и позиция Росселлини в этом вопросе. Оттого, что Бардоне умирает у Росселлини как человек, художник не делается снисходительней ни к его прошлому, ни к настоящему. И смерть его показана без ложной аффектации, и все подленькие проделки Бардоне расценены точно и беспристрастно. Но самое главное заключается в том, что предмет пристального внимания художника — глубочайшее нравственное потрясение потерявшего себя человека, и потрясение такое, в котором скрестились стрелы эпохи. На Бар-

доне обрушилась вся тяжесть гигантской общественной борьбы его времени, именно оттого обрушилась, что ранее он был вне этой борьбы и не подозревал, каким может и должен быть человек. Это потрясение пробудило в герое первое благородное душевное движение. Но случилось так, что оно должно было привести его к смерти. Как видим, перед нами отнюдь не чистая душа, вдруг очнувшаяся, а прошедший путь нравственного очищения реалистически выраженный жизненный характер. Художник запечатлел живую и правдивую диалектику жизни. Именно она лежит в основе истории о мелком жулике, ставшем честным человеком; она и составляет художественную ткань фильма. За ее развитием напряженно следит зритель.

Образец подлинно реалистического понимания истории и характера, понимания того, что вмещает в себя настоящий художественный образ, что стоит за понятием «простой человек», дает нам фильм Ю. Райзмана и Е. Габриловича «Коммунист». Василий Губанов обычен в том смысле, в каком были обычны все коммунисты, преданные делу революции. Его характер сформировала революция; он ее солдат. И умирает он так, как требует его гражданский долг, гражданская совесть,— в борьбе, в отстаивании своих революционных принципов, в которых для него цель и смысл существования, сама жизнь. Так обыденное, привычное, что составляет смысл каждодневной деятельности человека, становится героическим, а героическое — сущностью революционных будней. Смерть Василия патетична, это несомненно жизненный подвиг, но герой последовательно шел к этому подвигу, подготовленному всей его жизнью, историей революции.

Ничего подобного нет в сценарии, с которого начался наш разговор. Авторы обнаруживают внеисторический, асоциальный взгляд на историю характера, на биографии людей. Они как бы защищают неизменную человеческую природу от времени, от эпохи. Живет, мол, человек — хорош или плох, кто разгадает? Может быть таким, а может — иным. И не надо ничего требовать от него, пытаться изменить, сделать лучше. Все, мол, произойдет само по себе, «образуется», а наше дело — лишь улавливать, наблюдать разное и не пытаться изменить его, понять. И ни при чем здесь среда, общество, история. Далеко идущее убеждение. Очень опасное для нашего искусства.

Если бы сценарий, о котором шла речь, был исключением, не стоило бы о нем говорить, однако в нем, как в фокусе, проявилось то, что бродит по экранам в разных обличьях и порой незаметно, но глубоко разъедает многие наши кинопроизведения.

Странная вещь: смотришь последнее время некоторые фильмы, читаешь сценарии, видишь в них жизнь как будто бы в достоверных деталях и подробностях, но образа нашей действительности — верного, яркого, обобщенного — не обнаруживаешь. Зритель словно оказывается в беспорядочном жизненном потоке, в суете и толчее обыденщины, где трудно, почти невозможно выделить тех, кто должен представлять истинных героев дня, строителей будущего, где слоняются по земле безликие, бездейственные, если не сказать, бездельничающие существа, живущие, «как бог на душу положит».

Поветрие это в кинематографе распространилось довольно широко. И если искать корни его, причины, то необходимо будет назвать по крайней мере две — незнание жизни и отсутствие у ряда художников ясной, четкой позиции. Если в первом случае мы имеем дело с ограниченностью авторского кругозора, с неумением рассматривать действительность в ее многообразии, то во втором можно усмотреть определенную тенденцию, причем у тех именно кинематографистов, которые более всего не любят и ополчаются против «тенденции» вообще.

Беда не столь велика, когда тенденция эта проявляется в произведениях ремесленных — они никого не затронут, не увлекут. Но зачастую на этой стезе оказывается художник талантливый, горячий, порой большого дарования.

Василий Аксенов не может пожаловаться на трудную судьбу в киноискусстве. Почти в один год были поставлены сразу три его произведения: «Коллеги» (по одноименной повести), «Мой младший брат» (по повести «Звездный билет»), «Когда разводят мосты» (оригинальный сценарий). Мы не случайно установили эту последовательность. Разве не чувствует сам писатель, как падает напряжение его авторской мысли и нивелируется гражданская позиция и как поэтому мельчают характеры избранных героев, сужается взгляд на жизнь?! В «Коллегах» шел требовательный разговор с молодым поколением, было видно понимание того, что́ в нем главное и что́ наносное (хотя надо сказать,

что автор брал только одну часть нашей молодежи —далеко не самую многочисленную). Писатель не был склонен прощать человеку «грехи по молодости лет». Именно в молодости закладывается фундамент всей жизни человека, определяется прочность всего будущего здания. И чувствуется, что автор хорошо это ощущает, во всяком случае, в произведении прямо была поставлена проблема «человек и общество», отражена их неразрывная связь и взаимные обязанности. Но вот что-то изменилось во взгляде художника, когда он обратился к своему сверстнику, как к «младшему брату». Это уже разговор не на равных. Кажется, писателю захотелось пожалеть молодого человека, дать ему порезвиться, прежде чем он закует себя в тяжелые гражданские доспехи. Автор попытался взглянуть на своего «младшего брата», отбросив общественные нормы, посмотрев на него просто как на существо, в котором может соединиться многое и разное.

Эта амнистия в общем бессодержательного и бездеятельного молодого человека обернулась уже целиком против художника в фильме «Когда разводят мосты». Проявилась здесь и другая слабость писателя, которая столь ощутима в том же «Звездном билете»: В. Аксенов замкнулся в узком кругу проблем формирования неустойчивого молодого характера, отошел от широкого и объективного взгляда на подрастающее поколение. И не стало слышно твердой поступи молодого героя нашего времени, шагающего в ногу со своими старшими товарищами, не оказалось на первом плане того молодого человека, который уже давно стал творцом многих материальных и духовных ценностей в нашем обществе. Его заменил неопределившийся в жизни, многое опровергающий и во всем сомневающийся юнец, умственно и духовно незрелый, с крайне неразвитым нравственным началом и отсутствием твердых наклонностей к какому-либо полезному труду и творчеству.

Если сильная сторона аксеновских «Коллег» — понимание того, что высшее назначение человека — быть гражданином, то в сценарии фильма «Когда разводят мосты» автор оказался в плену противоположных идей. Добрые две трети произведения посвящены тем или иным фактам жизни молодого парнишки и взрослой девицы, не умеющих ни сильно любить, ни ненавидеть, не имеющих, собственно, никаких жизненных идеалов. Разумеется, художник вправе взять в центр внимания и такие судьбы и характеры. Но в таком случае он должен и верно их оценить. Складывается же впечатление, что В. Аксенов отказывается от этого. Может быть, он избегает обнаженной тенденции. Но он попадает в плен другой, и весьма обнаженной. Зритель вынужден наблюдать за вялым шатанием по жизни совершенно бессодержательных, почти выхолощенных молодых людей, на которых художник смотрит почему-то добрым, почти отеческим взором.

Нередко теперь ходят по экрану никчемные, неинтересные, пустые герои, а авторы не считают нужным поднять против них свой гражданский голос, показать, что существует жизнь, которая неизмеримо крупнее, выше, значительнее, чем псевдопереживания всех этих мальчишек и девчонок, щеголяющих модным жаргоном и своим презрением к обществу. Почему же это происходит? Думается, что в основе всего лежит ложно понимаемая гуманность, неизменно уводящая художника от требовательности к человеку, от ясных общественных позиций, от четкого разграничения добра и зла. Помешал пресловутый принцип «потока жизни», который в итоге неизбежно приводит к столкновению с правдой действительности.

Не помогли В. Аксенову и режиссеру В. Соколову «спасительные» финальные эпизоды фильма, где, по-видимому, должно было бы происходить врастание в жизнь юного бездельника. И происходит это слишком поздно и показано авторами более чем поверхностно, скороговоркой, иллюстративно.

О материалах к фильму «Застава Ильича» говорилось много и убедительно. Это особо серьезный разговор, тем более что речь идет о незаурядных художниках и их искренних заблуждениях. Здесь этот фильм нам необходимо вспомнить лишь в одном плане. Принципиальная ошибка Г. Шпаликова и М. Хуциева состояла, на мой взгляд, в том, что, пытаясь раскрыть смысл жизни молодого поколения, они исключили героев из основной сферы их жизни и труда. И поэтому, естественно, ни они сами, ни их герои не могли ответить на заданный вопрос. Художники, точно знающие, против чего они выступают, не определили для себя другого: где и в чем искать опору молодому поколению в уже сложившейся до них жизни? Слишком общо прозвучали слова о святых для героя понятиях, в фильме не нашлось конкретных жиз-

ненных образов, конкретных персонажей, способных перевести язык символов на реальную жизненную почву. Ни поколение отцов, ни сами авторы ничего не смогли подсказать ищущей и вопрошающей юности. Именно поэтому и возникает в фильме ощущение чего-то безнадежно утраченного и не найденного даже и тогда, когда в финале картины идут по утренней умытой Москве вечно охраняющие ее верные солдаты.

Много жизненных путей у нашей молодежи, стремительно летят в разные концы «утренние поезда» в фильме, так и названном его авторами (сценарий А. Зака и И. Кузнецова, постановка Ф. Довлатяна и Л. Мирского). А между тем все-таки трудно понять и из этой картины, где же пролегает верная жизненная дорога, как сделать так, чтобы не обречь себя сразу на горькое разочарование в жизни.

В фильме «Утренние поезда», как и в некоторых других, авторы прослеживают путь ошибочный и судьбу грустную: мы убеждаемся в том, как бывает беззащитна и неустойчива молодость, как можно легко сбиться с верной дороги. Кажется, сурово разоблачают создатели картины мещанство и стяжательство, которые губят живые души людей, разрушают человека. Но, к сожалению, авторы не показывают при этом другого. Человек у них остается, в общем, одиноким и бессильным, никто за него по-настоящему не борется, не стремится активно поддержать, отстоять. Опять все «образуется», все придет само собой? Знакомая и бесплодная позиция, за которой следуют довольно пессимистические выводы. Авторы не выдвигают никаких положительных нравственных примеров: они только отрицают. Но ведь это половинчатое решение проблемы борьбы со «злом», не дающее ответа молодежи на вопрос, как жить и бороться, как победить все, что противоречит принципам нашего социалистического общежития. Весьма характерно, что герои «Утренних поездов», несущие в себе «положительное начало», остаются весьма пассивными и безликими, не способными на борьбу даже за свою любовь. Вялые души, слабые характеры! Авторы не замечают, сколь неинтересны, мелки, в сущности, ничтожны эти персонажи.

Более года прошло с момента выпуска на экран фильма «Раздумья...». После него зрителю пришлось созерцать немало посредственных произведений в том же духе. Однако ошибки этого фильма весьма знаменательны, и поэтому к ним стоит вернуться.

Фильм «Раздумья...»—не только один из родоначальников картин, построенных по принципу «жизненного потока», это одно из первых кинопроизведений, где за героев нашего времени выдавались праздношатающиеся, ни на что не способные молодые люди. Авторы не сумели всерьез разобраться в существеннейших проблемах подрастающего поколения, не смогли определить, что же в его жизни главное, в чем его сила и слабость, в чем корни ошибок и залог его перспективного будущего. Кстати, сценарий, на мой взгляд, давал в руки режиссера Т. Родионовой несколько иной материал. Он позволял проследить по крайней мере за теми открытиями, которые делал юноша в первый день своей рабочей жизни. Сценаристы были более требовательны к своему герою и сталкивали его с жизнью, позволяли угадывать, чтó юноше доступно и что нет, каковы его нравственные наклонности. На экране вместо этого появилось нечто другое. Ни герой, ни его друзья ничего для себя не открывают, ничего не узнают. Собственно, и раздумий-то никаких не существует — ни у них, ни у зрителя, ни у автора, что самое печальное. Просто ходят по земле малолюбознательные и пустоватые молодые люди, которым все равно, где побывать и что видеть — на заводе ли, на улице, дома, в институте. И режиссер при этом изображает старшее поколение как бы в стороне от событий. Отец главного героя выглядит грубым и неуклюжим со своими претензиями к бездельнику-сыну. Мальчик ведь и так образумится, как подсказывает нам финал картины, где наступает полная идиллия в отношениях отца с сыном, совершенно неубедительно вдруг ощутившего в себе «рабочую косточку». Отсутствие правдивых, живых характеров и жизненных ситуаций усугублялось в фильме прямолинейностью общего режиссерского решения, слабой игрой актеров. В результате на экраны вышла серая картина, неверно трактующая тему трудового воспитания молодежи.

На экране — малозначащие фотографические снимки, кинообъектив бесстрастен. Он запечатлевает не могучее движение жизни в ее многоплановом разрезе, а обыденность, мелкую и, в общем, бесполезную суету улиц, домов и квартир. Именно в таком виде чаще всего и появляется на экране тот «жизненный

поток», который встречал, да находит и по сию пору в кинематографической среде немало сторонников и защитников.

Широкий и многоплановый художественный образ и социальное обобщение в таких фильмах подменяются аморфным правдоподобием, бескрылым натурализмом; вместо процесса развития жизни всплывает лишь внешнее движение; бытовая сторона действительности подменяет ее глубокое социальное содержание.

Драматургу Анатолию Гребневу никак нельзя отказать в добром отношении к человеку, в желании увидеть хорошие намерения и начинания людей, радостную сторону жизни. Его перу принадлежит сценарий поставленного фильма «Ждите писем», где органически сочетались изображение героизма молодых строителей и картины радостной, приподнятой по атмосфере жизни. Человеческая теплота согревает и новое произведение А. Гребнева — сценарий «Два воскресенья». Однако здесь, на наш взгляд, уже по-другому обернулось живое ощущение жизни, свойственное сценаристу.

Читая сценарий «Два воскресенья», все время ловишь себя на мысли, что автор не всегда проводит границы между большим и малым в жизни, между значительным и мелким, постоянным и проходным. «Героем» невольно становится как бы само движение жизни, ее поток, в котором трудно разглядеть наиболее существенное, задержать на чем-то свой взгляд. Предметы начинают терять свои главные черты и особенности, все сливается, стираются четкие контуры различных явлений.

Свою героиню — скромную служащую сберкассы далекого городка — автор заставляет дважды побывать в Москве. Он проводит и провозит ее по улицам, паркам и перекресткам (впрочем, путешествует он сам и по родному городу Люси). И сначала это привлекает, кажется милым, сердечным. Узнаешь знакомые образы—московских улиц и домов, встречных и знакомых. Многое ловко подмечено и схвачено на лету. Причем сделано это искусно, использована техника документального отображения жизни. Но чем дальше в «жизнь», тем дальше от человека. И тогда возникает мысль: а не лучше ли вообще «чистая» документальность? Кроме того, если документальное кино может показывать людей так, как это сделал Р. Григорьев в картине «Люди голубого огня», где живому портрету главного героя — реальному инженеру, человеку умному, дельному и активному — могут позавидовать и многие персонажи игрового кинематографа, то уж лучше идти по этому пути, а не заниматься подделками под «документальность» факта.

В числе авторов фильма «Завтрашние заботы» драматург Б. Метальников — он экранизировал повесть В. Конецкого, он же совместно с режиссером Г. Ароновым и поставил картину.

С именем Б. Метальникова связано появление на экране интересных, собирательных образов, ярких характеров наших современников. За каждым характером, любовно и точно выписанным сценаристом, мы угадывали определенное жизненное явление, узнавали большую правду действительности. В сценарии и фильме «Простая история» на наших глазах в сложных жизненных условиях и противоречиях, во внутренней борьбе характера с самим собой складывалась целая биография, судьба человека сильного, нужного людям. «Алешкина любовь» была повестью о высокой нравственности, о незаурядной силе духа и душевной одаренности простого рабочего паренька.

Увы, ничего близкого этим образам и мыслям не прочитывается в фильме «Завтрашние заботы», бо́льшая доля авторского участия в котором падает на Б. Метальникова.

Авторы избрали для своего киноповествования манеру неторопливого, свободного рассказа, в котором события не обязательно идут друг за другом, а смешиваются, переплетаются, следуют за развитием чувств героев, за мыслью самих художников.

Такой драматургический ход возможен, если он не перерастает в бессмысленные алогизмы, основанные на субъективистском мироощущении, если художники действительно прослеживают за широким течением жизни, за сложными, крупными характерами своих современников. К сожалению, в «Завтрашних заботах» форма не определялась содержанием картины, она была взята как самодовлеющий «модный» прием, а поэтому фильм выглядит ложно многозначительным и претенциозным.

Два подружившихся человека любят, как выясняется, одну женщину; один — давно, тайно и безнадежно, другой влюбляется внезапно (хотя и не сразу осознает это), но удачливо — героиня быстро сходится с ним. Исто-

рия эта рассказывается в фильме очень подробно и весьма непростым способом — с остановками, длинными паузами, возвратами и перерывами. За всем, даже за самыми бытовыми деталями, авторы хотят донести какой-то подтекст. Какой? Уловить это невозможно, ибо заглянуть по-настоящему во внутренний мир действующих лиц, познакомиться поближе с их характерами, проследить за внутренним течением человеческих чувств и мыслей нам не дано; от главного — от проникновения в существо человека — авторы освободили зрителя.

Печать загадочной холодности, замкнутости и равнодушия лежит на челе и всем облике героини фильма, о которой мы узнаем только то, что она не любит вопросов и что была когда-то стюардессой, о чем никак не может забыть. Ни тени живого чувства и интереса к окружающему не возникает в этой женщине — ни когда она, как объект восхищения двух товарищей и самих авторов, восседает за столиком в ресторане, ни когда оказывается в собственном доме ночью наедине с едва знакомым человеком. Единственно искреннее душевное движение героини — обида за невнимание и холодность случайного возлюбленного, впрочем, довольно справедливая расплата за все ее поведение.

Столь же бегло очерчен и столь же непривлекательно выглядит главный герой картины — капитан корабля. Правда, поначалу нам намекнули на его сердечность: в трудную минуту он поддерживает одинокого старика, потерявшего сына, и берет его с собой в море, чтобы тот не отрывался от любимого дела. Однако после первых же кадров авторы и герой картины вовсе забывают о старом механике и вспоминают о нем вдруг тогда, когда тот умирает на трудовом посту.

Человека обычно судят по его делам и поступкам. Но как судить о герое «Завтрашних забот», если он бездействует, если он никак не проявляет себя, если он фактически вырван из большой жизни.

На протяжении всего фильма главный герой предается воспоминаниям — он как бы восстанавливает историю своей неожиданной близости с красивой женщиной, причем восстанавливает лишь ее фактическую сторону во всех деталях и подробностях. Трудно угадать, что хотели сказать авторы этими воспоминаниями, какой увидели в них смысл, как думали раскрыть через них характер капитана. То ли он понимает наконец существо человека, которого прежде не разглядел (хотя разглядывать в героине собственно нечего), то ли он осуждает свое «недостойное» поведение (но оно и не могло быть иным — ведь не совсем достойно вела себя и героиня), то ли чувствует пробуждение любви (признаков этого мы, признаться, не обнаруживаем), то ли происходит еще что-нибудь важное и значительное в человеческой жизни?.. Трудно ответить на эти вопросы. Рассказ о человеческих чувствах и характерах так и не сложился в фильме — он остался лишь констатацией весьма незначительного любовного приключения.

Наблюдая за происходящим на экране в фильме «Завтрашние заботы», невольно вспоминаешь по контрасту чеховскую «Даму с собачкой». Оттолкнувшись от мелкого житейского факта, писатель создал историю большой любви, задыхавшейся в пошлости. В «Завтрашних заботах» в пошловатую историю авторы не внесли ничего свежего и прекрасного от жизни. Не оказалось в фильме ни поэзии любви, ни осуждения нравственного ничтожества людей.

Фильм ничего не прибавил к познанию внутренней жизни советского человека, к пониманию его моральных принципов.

В связи с этим невольно думаешь: не слишком ли мало внимания уделяют наши художники вопросу о том, «что человеку надо»? То, что ему «не надо», мы уже успели усвоить из многих картин, а вот положительная программа, положительный пример современника остаются в тени. Если и говорится о творческом труде, о полете мысли, о сильных и благородных чувствах, то чаще всего скучно, трафаретно, стерильными образами.

Современный экранный герой мельчает — это результат утраты высоких общественных критериев в оценке человека, утраты подлинно гуманистических воззрений и исторически верного понимания явлений действительности. Когда исчезает гражданский пафос, без которого немыслимо большое, настоящее искусство, художник неизбежно сползает на позиции стороннего наблюдателя, на позиции объективизма и невмешательства. А это противоречит боевым, революционным, партийным традициям советского киноискусства. Победы нашего кино всегда были связаны с открытием крупных человеческих характеров, с отражением больших общественных событий эпохи.

Сценарий не виноват!

Любопытные случаи бывают в редакционной жизни... Как-то раз сотрудники журнала «Искусство кино», перелистывая только что вышедший из печати том аннотированного каталога советских художественных фильмов, прочитали:

«Черный барак» («Барак»). Комедия, 6 ч., 1783 м., Союзкино (М.), 1932 г. Авторы сценария И. Ильф, Е. Петров».

Кто помнит такой фильм? Даже самые большие знатоки кинорепертуара пожимали плечами. Позвонили одному из режиссеров—он ответил неохотно: «Да, мол, ставился какой-то фильм под этим названием...» Позвонили Марии Николаевне Ильф — она занялась поисками и нашла в архиве покойного писателя сценарий, написанный им с Евг. Петровым, под названием «Барак».

Он не вошел в пятитомное собрание сочинений сатириков, недавно выпущенное Гослитиздатом, и не издавался раньше. А самый фильм, если воспользоваться литературной терминологией, можно назвать «библиографической редкостью». Он очень недолго продержался на экранах и затем был прочно забыт.

А ведь это дебют замечательных писателей в кинодраматургии. Постановщиками фильма были М. Яншин и Н. Горчаков, до этого ни разу не пробовавшие свои силы в кинорежиссуре. Роли исполняли В. Марецкая и В. Топорков. Фильм «не получился».

А сценарий не виноват!

Быть может, подвела театральная «инерция» режиссеров, многое решавших сценическими приемами. Быть может, подвело стремление смешить, смешить во что бы то ни стало, «голое смехачество» (если повторить выражение Ильфа и Петрова). Как вспоминает М. Яншин, в процессе съемок фильм обрастал комическими эпизодами порой не слишком хорошего вкуса и непритязательными трюками, которые, кстати говоря, отсутствовали в первоначальном варианте сценария.

Стоит ли обращаться к сценарию давно забытого фильма? Думается, стоит, и именно теперь, когда кинематографисты много размышляют о путях к новым комедиям.

Интересно прежде всего то, что героем комедии авторы сделали хорошего человека, занятого хорошим делом. Одно это имеет принципиальное значение для нашей комедиографии.

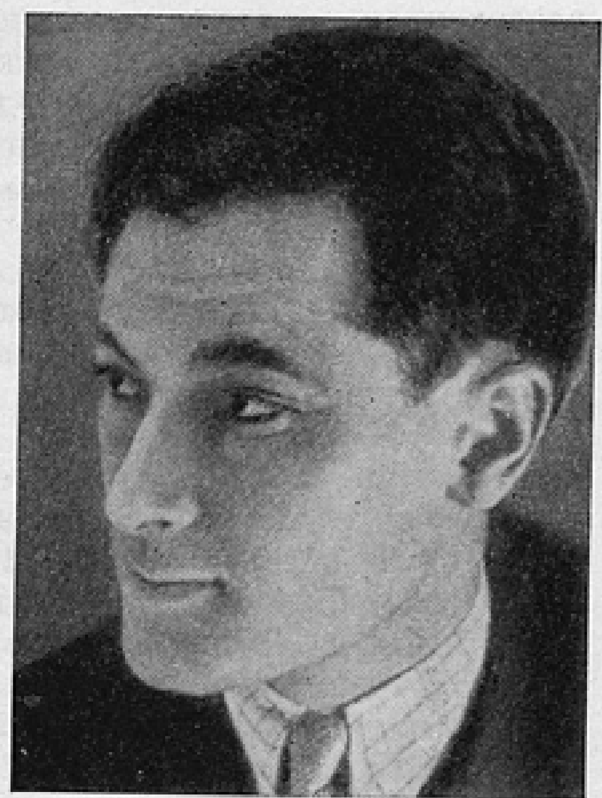
В сценарии Ильфа и Петрова есть то, что называют атмосферой времени,— в нем есть атмосфера начала тридцатых годов. Разумеется, выраженная комедийно.

Писатели-сатирики ведут огонь по пережиткам прошлого. Не следует забывать, что действие происходит примерно тридцать лет назад. Больше давали себя знать тогда нравы старины.

...Итак, дело происходит в дни первой пятилетки на строительстве электрокомбината. Бригадир лучшей на стройке бригады Битюгов совершает удивительный в глазах многих поступок — переходит из хорошей бригады в плохую, и не просто в плохую, а в самую худшую, чтобы помочь вывести отстающую бригаду в число передовых. Ради этого он даже переселяется в «черный барак»— печально знаменитое на всю стройку общежитие «черной» бригады. Вокруг этого поступка Битюгова, собственно, и развертывается комический сюжет. В нем много забавного, остроумного. Но сама по себе история не выдумана. Она действительно могла быть подмечена в жизни, на стройках первых пятилеток и, если хотите, в чем-то даже перекликается с нашим сегодняшним днем, с почином передовиков производства, берущих «на буксир» нерадивых, отстающих. Такая история могла бы лечь в основу произведения «серьезного жанра», могла стать темой комедии. Ильфу и Петрову по складу их дарования, конечно, ближе всего комедийный жанр, и они написали этот веселый сценарий, использовав и чисто водевильные приемы и приемы кинокомедий «немого периода» (пример тому — хотя бы переселение Битюгова в «черный барак»). Сатирическими красками обрисованы обитатели «черного барака», этого комического и в то же время небезопасного гнезда, над которым развеваются рогожные знамена.

Кое-что в сценарии выглядит, пожалуй, «облегченным», написанным торопливо. Но забавное здесь соединилось с живыми наблюдениями, жизнерадостная фантазия писателей-сатириков — с точно подмеченными приметами ушедшего времени.

Б. ГАЛАНОВ

Илья ИЛЬФ,
Евгений ПЕТРОВ



Кинокомедия



Часть первая

1. Фотограф-репортер, отчаянно щурясь, подносит к глазу маленький фотоаппарат, нацеливается и снимает. Объекта съемки не видно. Поворачивается. Снимает снова. Становится на одно колено и снова снимает. Все это с довольно большой горячностью, свойственной фоторепортерам.

2. Открывается объект фотосъемки — совершенно голая снежная равнина, замыкающаяся лесом. Фоторепортер снова деловито щелкает затвором.

3. Фотограф оборачивается. Снимает. Нового объекта съемки тоже не видно.

4. Объект съемки — большой, до самой земли щит с огромной надписью: *«Здесь будет построен самый большой в мире электрокомбинат».*

5. Фоторепортер меняет кассету и, приготовив аппарат, заходит за щит, для того чтобы продолжать съемку. Сию же минуту, пятясь задом, он возвращается в крайнем расстройстве чувств, а вслед за ним из-за щита появляется большой медведь с благообразной мордой. Мгновение они смотрят друг на друга. Потом фоторепортер поворачивается и бежит.

6. Фотограф бежит. На его спине прыгает штатив в футляре и большая сумка.

7. Медведь скачет за фотографом.

8. В самую ответственную минуту фотограф внезапно оборачивается, падает на колено, снимает медведя и с удвоенной энергией устремляется дальше... Диафрагма, в центре которой разочарованный медведь.

ЧЕРЕЗ ГОД НА ТОМ ЖЕ МЕСТЕ

9. Фоторепортер снимает в разных положениях. Объекта съемки не видно.

10. Открываются объекты съемки — большая, до самого горизонта панорама строительства электрокомбината поворачивается разными своими частями. Здесь есть здания

Сценарий подготовлен к печати М. Ильф и В. Петровой.

возведенные, здания строящиеся, заводские корпуса, жилые дома, бараки. Строящаяся плотина на реке, железная дорога. Целый город, оживленный, наполненный людьми и машинами. Пейзаж зимний.

11. Окончив работу, фоторепортер оборачивается. На него наезжает грузовик. Он бежит так же, как бежал от медведя.

12. Перед ним новое здание театра. Над входом плакат: «Сегодня мы чествуем бригаду Битюгова, лучшую из лучших на нашей стройке». В подъезд театра сходятся строители, инженеры, служащие, женщины. Театр стоит на перекрестке. Женщина-милиционер с грубым обветренным лицом, в каске, регулирует движение. Жестом она останавливает вереницу грузовиков и пропускает к театру группу женщин, которые толкают перед собой детские колясочки с младенцами. Между двумя колясочками протянут плакатик: «Мы, родившиеся на стройке, приветствуем лучшую из лучших».

13. Милиционерша с нежностью смотрит на младенцев и, пропустив их, сейчас же набрасывается на ломовика, незаконно встрявшего в гущу автомобилей.

14. Фоторепортер вслед за детьми устремляется в вестибюль театра.

15. В вестибюле матери закатывают колясочки в ясли и вместе с толпой строителей подымаются по лестнице.

16. Фоторепортер раздевается у вешалки. Он американизирован в неимоверной степени. Он весь на раздергивающихся застежках-молниях. Шуба, карманы, шапка с наушниками, пиджак, брюки, свитер, чуть ли не рот — все на застежках-молниях. Раздевшись, он устремляется вверх по лестнице.

17. Зрительный зал полон.

18. Президиум на сцене. Фотограф устанавливает штатив и вынимает машинку для магния.

19. Зрительный зал и президиум аплодируют и в ожидании смотрят на левую кулису.

ЛУЧШИЕ ИЗ ЛУЧШИХ, ПОБЕДИТЕЛИ РЕКОРДОВ

20. Один за другим из-за кулисы выходят члены бригады Битюгова. Это все люди большого роста, как на подбор. Есть среди них добродушные, суровые, застенчивые. Каждый из них подходит к столу президиума. Председатель пожимает руку и вручает каждому грамоту и огромные, по росту сапоги. Девятой по счету выходит женщина, тоже атлетического телосложения. Грамота и сапоги. Вся бригада выстраивается на сцене.

БРИГАДИР БИТЮГОВ. 935 ЗАМЕСОВ В СМЕНУ

21. Зрители вытягивают шеи.

22. Президиум поднимается со своих мест и аплодирует.

23. Фотограф готовится зажечь магний.

24. Застенчиво размахивая руками и встревоженно улыбаясь, выходит маленький Битюгов.

25. Фотограф, высоко подняв машинку, производит ужасную вспышку магния.

26. Битюгов отшатывается и сконфуженно уходит за кулисы.

27. Новые, еще более сильные аплодисменты.

28. Женщина-гигант решительными шагами направляется за кулисы и выталкивает назад, на сцену совсем уже переконфуженного Битюгова.

29. Один из гигантов отбирает у фотографа машинку для магния.

30. Битюгов перед столом президиума.

31. Оркестр играет туш. Качаются трубы.

32. Битюгову подносят гигантские сапоги и грамоту. Он ставит перед собой сапоги. Они достигают ему груди. Он взволнован. Не знает, что делать.

33. Председатель протягивает ему руку. Битюгов хватается за нее, как утопающий за соломинку, и начинает трясти. Потом говорит речь, не выпуская председательской руки. Время от времени в патетических местах сильно ее потряхивает.

34. Председатель деликатно пытается высвободить руку, но это ему не удается.

35. Гиганты жестами выражают одобрение речи Битюгова. Фотограф, пользуясь случаем, отбирает у гиганта машинку для магния.

36. Во время речи Битюгова фотограф снимает его с разных сторон, все время производя вспышки магния.

37. Пожарная вышка. Пожарный внимательно глядит вдаль.

38. Из окон театра валит дым.

39. Зовет другого пожарного. Тот смотрит и машет рукой.

НИЧЕГО СЕРЬЕЗНОГО! ПРОСТО ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ СНИМАЕТ УДАРНИКОВ

40. Эстрада. Фотограф продолжает жечь магний. Мало-помалу дым заволакивает сцену, и в его плотных клубах исчезают и

Битюгов, и президиум, и все прочее. Клубы дыма. Диафрагма.

41. Утро. Лучшие из лучших на работе.

42. Работают.

43. Работает Битюгов.

44. Работает женщина.

45. Общий вид строящейся плотины.

ЧАСТЫЕ ГОСТИ БРИГАДЫ БИТЮГОВА

46. Журналист, поглядывая на работающих, лихорадочно записывает в блокнот.

47. Крупно блокнот с надписью: «Молния Москва Известия зпт усилением темпов бригада Битюгова выходит первое место стройке Лавауазьян».

48. Два фотографа, отталкивая друг друга, с кассетами в зубах подкрадываются к работающей бригаде.

49. Молодой помощник кинооператора подтаскивает поближе к бригаде киноаппарат. За ним еще один помощник, постарше, с чемоданами. Потом еще один, еще старше — консультант, со сценарием. Когда все готово и аппарат установлен, меланхолично подходит оператор и накручивает.

50. Художник зарисовывает Битюгова.

51. Альбом художника. Битюгов в позе Кутузова. Необыкновенно величествен. Держит в руках грозные орудия производства.

52. Писатель в шубе и теплой шапке, в вязаных перчатках, у которых срезаны пальцы, как у кондуктора. Сидит на складном стуле за складным столиком. На столике толстая тетрадь и пресс-папье. Писатель подпирает лоб рукой, задумчиво поглядывая на бригаду.

53. Тетрадь писателя. На обложке надпись: «Стальное вымя» («Жизнь Битюгова»), индустриальный роман». Толстые пальцы в срезанных перчатках переворачивают исписанные листы. Страница 452. Глава 95-я. «...Инда взопрели озимые, рассупонилось солнышко, растолдыкнуло свои лучи по белу светушку. Поглядел Битюгов на свой струмент и аж заколдобился...»

54. Бригада спокойно и уверенно работает.

55. Бригада идет домой.

56. Барак бригады Битюгова. Бригада входит. Внутренность барака. Чисто. Аккуратно застланные койки. Глобус. По стенам развешаны вырезки из газет и журналов с фотографиями бригады, почетные грамоты. В углу стоит знамя.

57. Битюгов с ужасом смотрит в окно. Сквозь стекло видна идущая гуськом процессия последовавших за бригадой фотографов, журналистов, кинорепортеров, писателей.

58. Открывается дверь, в которую просовывается штатив.

59. Представители искусств входят в барак и занимают свои позиции. Журналист берет интервью у женщины-гиганта.

60. Последним входит писатель. Он расставляет свои стол и стул, садится и принимается строчить.

61. Слегка тоскующие лица ударников. Они немножко устали от своей известности.

62. Доска соревнования на площади Строительства. Человек пишет мелом в колонку: «Бригада Битюгова — 180%». Подчеркивает. «Бригада Майорова — 120%, бригада Володько — 101%, бригада 3-го, решающего — 100%, комсомольская бригада — 100%, бригада Куликова — 82%, черная бригада— 34%». Подчеркивает два раза.

ЧЕРНАЯ БРИГАДА

63. Внешность барака черной бригады. Издали барак смахивает на кладбище. Он окружен какими-то непонятными могилами, чучелами и черными досками. Все это производит зловещее впечатление.

64. Ближе. Агитмогила прогульщика, агитгроб лодыря, чучело летуна на шесте, черная доска. Над входом в барак прибито рогожное знамя.

65. Внутренность барака. Перегородка с дверью и окошком. За перегородкой живет председатель барачного совета со своей женой—кастеляншей. Перегородка сделана из досок от упаковочных ящиков с иностранными клеймами. Дверь открывается. Кастелянша выметает в барак большую кучу мусора.

КАСТЕЛЯНША ЛЮБИТ ЧИСТОТУ

66. Мусор оказывается у самой койки. Владелец койки — пожилой пьянчуга городского вида — укоризненно смотрит на мусор и передвигает его ногой подальше от себя. Проделав эту операцию, он открывает свой сундучок, вынимает оттуда волторну, сдувает с нее пыль и прячет обратно.

67. Мусор перекочевал к двум койкам, на которых восседают отец и сын — крестьяне, недавно пришедшие из деревни. Они сосредоточенно и неторопливо едят сало, отрезая его по ломтикам. Они отгребают мусор еще подальше.

68. Мусор — у койки франта. Это удручающе грязный молодой человек в черной морской фуражечке с лакированным козырьком. Подняв ужасный соломенный тюфяк, он вынимает брюки, которые были положены им специально для того, чтобы загладить складку. Привычным движением ноги франт переправляет мусор дальше.

69. Дальше — татарин, очень большой и робкий человек. Он испуганно оглядывается, достает маленькую метелочку и отметает кучу еще дальше к перегородке женского отделения.

70. Дверь женского отделения открывается, и оттуда высовывается голова девушки и рука, которая снимает с веревки белье. Дверь захлопывается. Мусор, отодвинутый дверью, снова у койки татарина.

71. После недолгого размышления татарин переправляет мусор назад — к койке франта.

72. Барак во всю длину. Куча мусора быстро следует в обратном направлении, покуда не достигает перегородки кастелянши.

73. Выскакивает гневная кастелянша и набрасывается на музыканта. Вслед за ней появляется ее грозный муж.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ БАРАЧНОГО СОВЕТА

74. Музыкант трусливо запихивает мусор под свою койку.

75. Председатель удовлетворенно усмехается.

76. Музыкант раболепно приближается к председателю, прикладывает руку к груди, объясняет:

— ДУША ГОРИТ! ОТПУСТИ В ДОЛГ!

77. Председатель:

— У ТЕБЯ ВСЕГДА ДУША ГОРИТ!

78. Музыкант умоляет. Председатель непреклонен.

79. Музыкант приносит жилетку. Председатель рассматривает ее, швыряет назад.

80. Музыкант тоскует. Передает председателю продовольственную карточку.

81. В руках председателя карточка с надписями на талонах «хлеб».

82. Председатель у себя за загородкой. Выцеживает из самовара в бутылку водку.

83. С ангельским весельем музыкант выпивает водку. Потом достает из кармана тряпицу, вынимает из нее корку, нюхает и снова бережно заворачивает в тряпицу. Грустнеет.

84. Внутренность барака. Все спят. Музыкант открывает сундучок, вынимает волторну и с душераздирающим выражением на лице прикладывает инструмент к губам.

85. Играет, раскачиваясь и плача.

86. Воспоминание. Он, молодой и красивый, играет на волторне в большом оркестре.

87. Первым просыпается франт. Даже не глядя в сторону музыканта, привычным движением он швыряет в музыканта ботинок.

88. Музыкант продолжает играть.

89. Со всех сторон в него летят различные предметы.

90. Он продолжает играть, отражая удары трубой.

Часть вторая

91. По строительству важной походкой движется человек с почтенным лицом банковского деятеля. Под мышкой у него портфель. Встречные раскланиваются с ним с преувеличенной вежливостью и некоторой торопливостью. Человек принимает эти знаки уважения с достоинством.

САМОЕ ВАЖНОЕ ЛИЦО НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ

92. Поклоны и приветы продолжаются. Лицо отвечает величественным наклонением головы.

93. Он входит в заднюю дверь бревенчатого дома.

94. Оказывается в комнате, убранство которой составляют стул, стол и зеркало. Кладет портфель на стол и открывает наружную дверь дома.

95. За дверью длинная очередь, перегородившая всю улицу. Самое важное лицо жестом успокаивает очередь и снимает с двери табличку «Приема нет».

96. Лицо вынимает из портфеля халат и облачается в него. Потом из портфеля же извлекает бритву и всю прочую парикмахерскую утварь. Первый из очереди взволнованно садится перед зеркалом.

97. Парикмахер пробует на лице клиента щетину и отрицательно вертит головой. Он брить не будет — клиент негодует и требует объяснить. Парикмахер указывает рукой на...

98. ...рукописное извещение, которое висит на стене: «Крепкие, жесткие бороды я не брею. Мастер Денис Васильевич».

КОГДА НА ДВЕНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК ИМЕЕТСЯ ОДИН ПАРИКМАХЕР, ОН ОБЫЧНО БЫВАЕТ ОЧЕНЬ КАПРИЗНЫМ

99. На стул садится второй из очереди — юноша с еле видным пушком на щеках. И парикмахер с удовлетворением начинает его намыливать.

100. В самой гуще бородатой, волосатой и усатой очереди стоит Битюгов. Он томится. Раскрывает том Малой советской энциклопедии на букву «А». Начинает читать с первой страницы.

101. Крупно — в книге: «А — первая буква алфавита». Не поднимая головы, Битюгов чуть подвигается вперед.

102. Крупно — в книге: «Акриды». Чуть подвигается вперед.

103. Крупно — в книге «Б — вторая буква алфавита». Вздыхает и закрывает книгу.

104. Битюгов стоит в дверях, первым в очереди. Мимо него внутрь парикмахерской проходит девушка из черной бригады.

105. При виде девушки парикмахер оживляется и с ухватками маркиза усаживает ее в кресло.

106. Битюгов смотрит на девушку.

107. Из очереди в парикмахерскую врывается страшно заросший человек и начинает скандалить из-за нарушения очереди. Парикмахер достает из ящика кусок бумаги, быстро пишет и прикалывает к стенке новое объявление.

108. Волосатый человек с ужасом читает: «Дамская стрижка вне очереди. Мастер Денис Васильевич».

КОГДА НА ДВЕНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК ЕСТЬ ОДИН ПАРИКМАХЕР, У НЕГО ОБЫЧНО БЫВАЕТ НЕЖНОЕ СЕРДЦЕ

109. Парикмахер стрижет девушку. Машинка рвет. Девушка морщится.

110. Битюгов смотрит на отражение девушки в зеркале и тоже морщится.

111. Парикмахер любезничает. Девушка смеется.

112. Битюгов тоже улыбается.

113. Крупно. Лицо Битюгова, по изменениям которого можно судить о том, что происходит между девушкой и парикмахером.

114. Стрижка окончена. Девушка проходит мимо Битюгова. Он смотрит на нее. Поворачивает вслед за ней голову.

115. Парикмахер приглашает его садиться, но он даже не оборачивается. Мимо него радостно бежит заросший человек из 107 кадра и валится на стул.

116. Девушка идет по улице, удаляясь все дальше.

117. Битюгов смотрит вслед и нерешительно делает несколько шагов.

118. Девушка заворачивает за угол, бегло оглянувшись.

119. Битюгов быстро приближается к углу, молодцевато размахивая руками. Из-за угла выходит женщина-гигант из его бригады. Он попадает прямо в ее объятия. Он вырывается. Она его не выпускает.

— СЛУШАЙ, БИТЮГОВ, ВАЖНОЕ ДЕЛО!

120. Битюгов, вырываясь:

— В ТОМ-ТО И ДЕЛО, ЧТО ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ!

121. Вырывается и бежит за угол. Женщина-гигант кричит ему вдогонку:

— К НАМ ПОДАВАТЬ ГРАВИЙ ПЕРЕБРОСИЛИ ЧЕРНУЮ БРИГАДУ

122. Битюгов останавливается на бегу и возвращается назад:

— ВРЕШЬ!

123. Женщина-гигант, ударяя себя по могучей груди:

— ЧЕСТНОЕ КОМСОМОЛЬСКОЕ СЛОВО! А МЫ ЕЩЕ ХОТЕЛИ ВЫЗЫВАТЬ НА СОРЕВНОВАНИЕ НЕМЦЕВ. ТЕПЕРЬ ВСЕ ПРОПАЛО!

124. Женщина-гигант хватает Битюгова за руку. Оба взволнованно шагают. Затемнение.

125. Фасад деревянного балагана. Мимо проходят люди и останавливаются перед афишей: «Гастроли Московского госполитцирка. Ученая лошадь Альба — чудо психотехники. Акт на проволоке — сестры Атлантидос. Арабская группа велосипедистов — 8-Чеджас-8, турник — братья Ксивиас, клоуны-сатирики Федя Смелый и Саша Бледный. Гвоздь мирового сезона — неустрашимый капитан Гомец Пумарега со своими львами». Изображен капитан Пумарега в ковбойском костюме с бичом и пистолетом. На табуретках сидят львы.

126. Внутренность балагана. Циркачи в домашних костюмах устраиваются, раскладывают имущество, сооружают арену, закусывают, возятся с примусами и т. д.

127. По балагану в гневе мечется здоровый дядя в пиджаке с веснушчатым русским лицом.

НЕУСТРАШИМЫЙ КАПИТАН ГОМЕЦ ПУМАРЕГА В ОТЧАЯНИИ

128. Пумарега подходит к клетке льва и хватается за голову.
129. Лев в своей клетке издает ужасное рыканье. Он страшен.
130. К клетке подходят другие циркачи и соболезнующе качают головами.

ИЗ-ЗА ГОЛОВОТЯПСТВА КООПЕРАЦИИ ЛЕВ НЕ ЕЛ ШЕСТЬ ДНЕЙ

131. Лев бесится в клетке.
132. Капитан Пумарега потрясает большой пачкой подтяжек. Снова отчаяние. Циркачи смотрят то на льва, то на подтяжки. Выражают неодобрение.
133. Входит кооператор в высокой каракулевой шапке. Пумарега хватает его за руку и подтаскивает к клетке. Кричит:

— ЛЕВ ПИТАЕТСЯ МЯСОМ!..

134. Тычет льву сквозь прутья подтяжки. Лев взвивается. Капитан кричит:

— ...А ВЫ ЕМУ ПРИСЛАЛИ...

135. Размахивает перед лицом кооператора подтяжками.
136. Кооператор отступает назад.

— МАЛЕНЬКАЯ НЕПОЛАДКА. ПОТРЕБИТЕЛЬ ПРИВЫК

137. Укротитель решительно подтаскивает кооператора к клетке.

— АХ, ПРИВЫК? В ТАКОМ СЛУЧАЕ СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ В КЛЕТКУ ВОЙДЕТЕ ВЫ!!

138. Кооператор с ужасом смотрит на безумствующего льва. Пятится. Быстро убегает.

ЧЕРЕЗ ДЕСЯТЬ МИНУТ

139. Кооператор, льстиво улыбаясь, вносит мясо.
140. Лев жадно пожирает мясо.
141. Лев блаженно дремлет. Удовлетворенный капитан Пумарега:

— ТЕПЕРЬ СО ЛЬВОМ МОЖНО РАБОТАТЬ

Затемнение.
142. Бригада Битюгова работает на бетономешалке. Работает отчетливо и быстро.
143. Битюгов — на барабане.
144. Женщина-гигант — мотористка.
145. Рабочие бригады Битюгова — у ковша. Забрасывают тачками в ковш порции цемента и песка. Тачка цемента. Тачка песка. Третью тачку с гравием, необходимую для замеса, подвозит франт из черной бригады.
146. Франт с пустой тачкой возвращается назад — к гравиамойке. Навстречу ему, рассыпая гравий, движется меланхоличный с перепоя музыкант. Франт приблизился к гравиамойке. Гравиамойка, на которой работает черная бригада.
147. Черная бригада работает. Одни бросают непромытый гравий на конвейер. Другие нагружают высыпающийся из машины чистый гравий на тачки. Работа идет скверно. Конвейерная лента часто идет пустой. Члены бригады поминутно отвлекаются, закуривают, беседуют.
148. Девушка из черной бригады работает мотористкой. Она тоже работает небрежно.
149. К бетономешалке Битюгова подходит фотограф и, предвкушая прекрасный кадр, подносит к нему аппарат.
150. Сквозь видоискатель: бригада Битюгова внезапно прекращает работу.
151. Фотограф разочарованно опускает аппарат.
152. На бетономешалке — заминка. Битюгов смотрит вниз.
153. Крупно: ковш, в котором лежит цемент и песок. Гравия нет.
154. Битюгов яростно:

— ГРАВИЙ!

155. Работа стоит. Женщина-гигант возмущенно смотрит на свои часы. Все головы поворачиваются в сторону гравиамойки.
156. Длинная ломаная дорожка, составленная из досок, в конце которой наконец-то появляется франт, медленно толкающий тачку
157. Мýка ожидания.
158. Дорожка. Франт с тележкой. Навстречу ему проходят разные люди. Проходящим женщинам он делает различные приветственные гримасы, кланяется; пытается заговорить с ними. Прокатив тележку еще несколько шагов, совсем останавливается. Он увидел иностранного специалиста в гетрах. Гетры его гипнотизируют. Потрясенный, он вываливает гравий в снег.
159. Бригада Битюгова возмущенно смотрит в сторону франта.
160. Франт пятится назад. Навстречу ему с полной тачкой движется музыкант. Он вздыхает, останавливается посреди дороги, вынимает из кармана свою тряпицу и, развер-

нув ее, нюхает корочку. Это приятное воспоминание, как видно, придает ему силы, и он кое-как доводит тачку до ковша.

161. Бригада Битюгова яростно набрасывается на работу. Бетономешалка снова приходит в действие.

162. Фотограф торопливо поднимает аппарат и только нацеливается, как работа опять прекратилась.

163. Фотограф иронически улыбается, прячет аппарат в футляр и, махнув рукой, уходит.

164. Битюгов яростно орет:

— ГРАВИЙ!

165. Дорожка из досок — пустая и безнадежная.

166. Битюгов смотрит на соседнюю бетономешалку, работающую полным ходом, взмахивает руками и прыгает вниз.

167. Дорожка, по которой бежит Битюгов.

168. У гравиамойки. Франт и музыкант сцепились тачками и никак не могут разъехаться. Их окружает вся черная бригада, которая бросила свою работу. Франт и музыкант отпихивают друг друга ладонями, собираясь начать генеральную драку. Черная бригада покатывается со смеху. Председатель подзадоривает. Мотористка бросила мотор и смотрит на дерущихся. Битюгов врывается в толпу. Черная бригада вся расходится по своим местам.

168а. Франт лениво начинает грузить тачку. Битюгов в нетерпении выхватывает у него лопату и принимается бешено работать. Но гравий вдруг перестает сыпаться из машины. Битюгов бежит к конвейеру.

169. Конвейер работает вхолостую. Возле конвейера нет ни одного человека. Битюгов с недоумением озирается.

170. Избушка с надписью «Для мужчин», из которой вьется папиросный дымок.

171. Битюгов сам бросает гравий на конвейер. Потом бежит к франту.

172. Теперь из машины сыплется гравий, но франт застыл с лопатой в руке. Он снова увидел иностранного специалиста в гетрах. Битюгов вырывает лопату и с новой силой принимается нагружать тачку. Но в это время останавливается машина. Битюгов прыгает наверх и...

173. ...сталкивается с девушкой. Девушка стоит спиной к нему и, подобно франту, пялится на иностранца. Соскочил приводной ремень, и машина стоит. Битюгов грозно хватает девушку за руку. Она оборачивается.

174. Битюгов узнает в ней девушку из парикмахерской. Некоторое время они смотрят друг на друга. Потом Битюгов молча надевает приводной ремень и, не глядя на девушку, уходит. Диафрагма.

175. Хмурые гиганты бригады Битюгова стоят возле своей бетономешалки. К ним приближается процессия деятелей искусств. Идут кинематографисты, журналисты. Позади всех писатель со своим столиком. Битюгов уже подносит руку к козырьку своей фуражки, но деятели проходят мимо. Рука Битюгова повисает в воздухе. Бригада огорченно смотрит вслед процессии.

176. Процессия останавливается у соседней бетономешалки. Операторы наводят аппарат, журналисты раскрывают блокноты. Писатель располагается за своим столиком.

УДИВИТЕЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ДНЯ

177. Доска соревнования, на которой табельщик записывает мелом внизу большой колонки цифр: «Бригада Битюгова — 57% задания».

178. Бригада Битюгова у себя в бараке. Сидят за большим столом и недовольно смотрят друг на друга. Спиной к обществу стоит Битюгов и рассеянно вертит пальцем глобус.

179. Женщина-гигант дергает его за полу пиджака.

— НУ?

180. Битюгов решительно поворачивается:

— ЭТИХ ТРЕПАЧЕЙ НАДО ВЗЯТЬ НА БУКСИР.

181. На лицах гигантов выражается сомнение.

182. Битюгов:

— КТО ПОЙДЕТ В ЧЕРНУЮ БРИГАДУ?

183. Женщина-гигант:

— Я НЕ БЕРУСЬ. ОНИ МЕНЯ В ДВА СЧЕТА ПРИКОНЧАТ

184. Остальные не выражают желания перейти в черную бригаду.

185. Битюгов молча одевается. Берет премиальные сапоги, глобус и узелок с бельем и направляется к выходу. Медленно проходит мимо стены, украшенной свидетельствами побед и славы: газетными вырезками, фотографиями, грамотами, смотрит на знамя.

186. Женщина-гигант останавливает его. Она рисует ему страшные картины черного барака.

187. Жизнь черного барака в преувеличенно ужасном рассказе женщины-гиганта.

188. Лицо Битюгова вытягивается. Однако он все-таки идет.

189. Зимняя ночь. Луна. Битюгов приближается к черному бараку.

190. Могилы и чучела при лунном свете производят на Битюгова удручающее впечатление. Он замедляет шаги, колеблется, с некоторым страхом осматривается и после долгого раздумья быстро идет назад.

191. Открывается дверь лучшей бригады, и входит сконфуженный Битюгов.

192. Его встречают смехом.

193. Он что-то хочет сказать, но его не слушают. Иронические возгласы:

— ЧТО? КОНЧИЛСЯ БУКСИР? УЖЕ ПЕРЕВОСПИТАЛ?

194. Битюгов чуть не плачет. Его тормошат, над ним потешаются. Потом Битюгов торжественно подымает глобус и сердито заявляет:

— ПРОСТО ТАК... ЗАШЕЛ НА МИНУТКУ!..

195. Гиганты хохочут.

196. Битюгов злится. Кричит:

— В ТАКОМ СЛУЧАЕ ВЫЗЫВАЮ ВАС ВСЕХ НА СОРЕВНОВАНИЕ!

197. Гиганты скептически обозревают маленького Битюгова.

198. Битюгов:

— ДА, ДА! ОТ ИМЕНИ ЧЕРНОЙ БРИГАДЫ!!

199. Снова смех, под который Битюгов покидает помещение.

200. Битюгов решительно подходит к бараку черной бригады, зажмуриваясь, открывает дверь и, просунув вперед глобус, входит внутрь. Дверь за ним захлопывается.

201. Могилы и пугала зловеще рисуются в лунном свете. Затемнение.

Часть третья

202. Население черного барака с увлечением играет в «солдатское наказание». Игра эта очень проста. Одному из играющих закрывают глаза и, нагнув его под прямым углом, изо всей силы бьют ниже спины. Он должен угадать, кто из играющих его ударил. Сначала место занимает мужичок-отец. Игра. Потом франт. Игра. Третьим в позицию становится татарин. Председатель, перемигнувшись с играющими, ударяет татарина со страшной силой. Морщась от боли, татарин оборачивается и указывает на председателя. Татарин угадал, но председатель это отрицает, и все его поддерживают. Татарину снова закрывают глаза, и председатель ударяет его еще сильней. Татарин снова указывает на председателя. Общее отрицание.

КУЛЬТАВРАЛ В ЧЕРНОЙ БРИГАДЕ.

203. Игра продолжается. В барак входит Битюгов со своим имуществом. Его не замечают.

204. Продолжается игра. Попеременно татарина бьют все. Иногда он не угадывает, иногда угадывает. Но все хором заявляют, что он не угадал. Один старается ударить сильнее другого.

205. Татарин растерянно вглядывается в лица играющих, силясь угадать.

206. Лица играющих. Физиономия председателя барачного совета.

207. Татарин, поняв наконец в чем дело, вырывается. Его наклоняют силой. Снова бьет председатель.

208. Татарин снова указывает на председателя. Снова отрицание. Вмешивается Битюгов. Он тоже указывает на председателя.

209. Разозленный председатель:

— А ТЫ ЧТО ЗА НАЧАЛЬНИК?

210. Подступает к Битюгову. За ним наседает вся черная бригада. Татарин в стороне.

211. Битюгов с сапогами и глобусом медленно отступает в глубь барака.

— Я ПРИШЕЛ...

212. Битюгова за ноги волокут к выходу. Он продолжает объяснять:

— ...ВЗЯТЬ ВАС НА БУКСИР!

213. Наружный вид барака. Битюгов вылетает из двери. Поднимается.

214. К бараку подходит возвращающаяся домой девушка. Битюгов вежливо с ней здоровается. Девушка:

— ВЫ, ГОВОРЯТ, К НАМ БРИГАДИРОМ?

215. Битюгов приосанивается.

216. Девушка:

— НУ ЧТО, ПОЛАДИЛИ С НАШИМИ?

217. Битюгов небрежно:

— ВЕЛИКОЛЕПНО!

218. Девушка идет в барак. Битюгов тяжело вздыхает и идет вместе с ней.

219. Внутренность барака. Битюгов с девушкой входят. Он бросает осторожный взгляд и видит страшный фронт черной бригады, расположившийся вдоль барака с явно враждебными намерениями. На лице Битюгова появляется отчаянная улыбка. Теперь его задача заключается в том, чтобы за то время, покуда девушка пройдет к своей двери, сохранить достоинство и показать, что в бригаде он свой человек.

220. Битюгов с девушкой проходят мимо председателя. Председатель изо всех сил ударяет Битюгова по плечу. Битюгов притворяется, что это знак приветствия и дружбы, и, улыбаясь, приветственно треплет по плечу председателя.

221—223. Проходит мимо музыканта. Музыкант подставляет Битюгову ногу. Битюгов падает и мигом подымается, держа в руках комочек бумаги. Бросает его в сторону. Делает вид, что бросился на пол нарочно, именно за тем, чтобы убрать с дороги этот мусор.

224. Битюгов доводит девушку до самой двери женского отделения. Бригада угрюмо разместилась на своих койках. Не спускает с Битюгова глаз. Председатель смотрит на него из своей норы.

225. Битюгов с независимым видом подходит к единственной свободной койке и начинает устраиваться на ночь. Подозрительно смотрит на стену и отодвигает от нее койку. Снова смотрит на стену и на плинтус. Качает головой.

226. Все со своих коек с каменными лицами смотрят в сторону Битюгова. Медленно поворачивают головы, из чего можно заключить, что он куда-то вышел. Смотрят в обратном направлении, из чего можно заключить, что Битюгов вернулся.

227. Битюгов подставляет под ножки кровати четыре консервных банки с водой. Устраивает чистую постель. Прибивает к стене полочку, ставит на нее три книги. Вынимает из кармана электрический шнур.

228. Кончает проводку лампочки над своей кроватью. Удовлетворенно потягивается, раздевается, ложится в постель и читает книжку.

229. Бригада все в том же положении. Все с тем же каменным выражением на лицах смотрят на Битюгова.

230. Входит франт — хозяин койки. Останавливается перед Битюговым.

231. Общее веселье черной бригады.

232. Франт выбрасывает с койки Битюгова и все его имущество. Ложится сам.

233. Битюгов озирается, но все койки заняты. Размышляет.

234. Втаскивает в барак агитационный гроб с надписью «Прогульщик, лодырь, лентяй», устанавливает его рядом с койкой музыканта, не смущаясь, устраивается заново. Он проделывает с гробом все то, что проделывал раньше с кроватью: застилает, проводит свет, прибивает полочку и т. д. Ложится и раскрывает книжку.

235. Председатель хмуро глядит из своей двери:

— БАРИН!

236. Ночь. Спящие фигуры.

237. Музыкант вынимает волторну и начинает играть.

ВАЛЬС НАД ВОЛНАМИ

238. Откуда-то прилетает полено. Потом башмак. Музыкант играет, ловко отражая удары трубой.

СТАРИК ОБЛАДАЕТ БОЛЬШИМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ОПЫТОМ.

239. Рикошетом предметы попадают в спящего Битюгова. Сонный, он закрывается крышкой гроба. Предметы ударяются о крышку. Затемнение.

240. Бледнеют и гаснут огни на строительстве. Утро.

241. Выходит девушка с полотенцем, умывается.

242. Вытирает лицо. Отнимает от лица полотенце. Смотрит расширенными глазами на...

243. ...гроб, крышка которого медленно подымается.

244. Битюгов, выглядывая из гроба, приветствует девушку.

245. Битюгов у рукомойника. Чистит зубы.

246. Чистит зубы. Оглядывается. Позади стоят мужички — отец и сын — и удивленно взирают на его действия.

247. Засовывает щетку за другую щеку, поворачивает голову. Видит, что и с другой стороны стоит и смотрит на него татарин.

248. Окончив чистку зубов, Битюгов видит, что вокруг него столпилась уже вся черная бригада. Приветливо поздоровавшись, он подходит к своему гробу.

249. Делает гимнастику. Выбрасывает руки, приседает. Делает поворот и снова видит, что...

250. ...черная бригада вплотную подошла к нему, и рассматривает его, как какое-то удивительное насекомое.

251. Франт умывается у рукомойника. Брезгливо, как кот, коснувшись пальцами воды, он быстро вытирается полотенцем.

252. Строительство. Утренняя смена идет на работу.

253. Черная бригада толпой выходит из барака. В центре — Битюгов.

254. Битюгов оживленно говорит:

— НУ, ТОВАРИЩИ, СЕГОДНЯ ПОРАБОТАЕМ КАК СЛЕДУЕТ...

255. Группа продолжает идти на аппарат. Некоторые отстают. Битюгов разглагольствует:

— ВАЖНО ТОЛЬКО ЗАХОТЕТЬ!..

256. Отстает еще несколько человек. Битюгов горячо доказывает:

— САМОЕ ГЛАВНОЕ — ЭТО ТЕМП...

257. Идет уже далеко впереди всех, в увлечении не замечая, что остался один и что все остальные плетутся где-то позади.

258. Только подойдя к самой гравиамойке и энергично ухватившись за лопату, обнаруживает свое одиночество. Настроение сразу падает. Битюгов хмуро ждет прибытия бригады.

259. Черная бригада вяло плетется. Председатель назидательно:

— УСПЕЕМ! ВСЕЙ РАБОТЫ НЕ ПЕРЕДЕЛАЕШЬ!

260. Работа черной бригады движется обычным для нее темпом. Один Битюгов старается изо всех сил.

261. Прибегает женщина-гигант с бетономешалки. Скандалит. Битюгов мечется. Затемнение.

262. Касса. Выдача зарплаты. Подходит Битюгов и всовывает голову в окошечко по самые плечи.

263. Голова Битюгова и кассир, просматривающий ведомость. Кассир пожимает плечами. Битюгов взволнован. Просматривает ведомость сам. Своей фамилии не находит. Кассир поднимается с места и...

264. ...высовываясь из окошка, показывает на...

265. ...черную кассу, над которой белым по черному выведено: «Здесь получает зарплату лодырь, прогульщик, лентяй».

266. Битюгов долго не решается подойти к лодырной кассе. Наконец, набравшись духу, становится в очередь (одним из первых в очереди стоит франт). По соседству с кассой возвышается большая фигура рабочего, сделанная из фанеры, с преувеличенной грудью и мускулатурой. Фигура указывает пальцем на кассу.

267. Мимо очереди проходит один из гигантов — бывших сотоварищей Битюгова по работе. Завидев Битюгова, делает приветственный жест и направляется к нему.

268. Испуганный Битюгов, которому стыдно встретиться с кем-либо в этой очереди. Бросается из стороны в сторону.

269. Гигант подходит к очереди и с удивлением видит, что Битюгов исчез. Обходит очередь со всех сторон. Битюгова нет. Гигант с недоумением оглядывается. Деваться Битюгову было некуда. Разочарованный гигант уходит.

270. Из агитфигуры рабочего, отогнув лист фанеры, вылезает Битюгов. Облегченно вздыхает.

271. Битюгов снова в очереди. С ужасом видит, что...

272. ...фоторепортер собирается заснять очередь к черной кассе.

273. Битюгов поспешно стягивает с шеи шарф.

274. Франт, заметив фотографа, прихорашивается и, стоя на фоне плаката, изображающего летуна с крылышками, с удовольствием позирует.

275. Битюгов неузнаваем. Он стоит в полоборота к фотографу, согнувшись. Щека у него подвязана шарфом, как будто бы у него болят зубы. Шапка нахлобучена на нос.

276. Фотограф делает снимок.

277. Битюгов идет по улице, пряча деньги в карман. Его нагоняет веселая процессия, впереди которой различные плакаты, касающиеся лодырей. Процессия идет с оркестром, с песнями.

278. Чучело с надписью на животе «Лодырь» подымается над толпой. Его дергают за веревки, и оно дрыгает ногами.

279. Битюгов радостно присоединяется к процессии.

280. Он вместе со всеми поет, веселится и вообще снова чувствует себя в своей среде.

281. Движется процессия.

282. Процессия подходит к черному бараку.

283. Только сейчас Битюгов замечает, что процессия остановилась у черного барака. Ошеломленный, он тихонько выбирается из толпы.

284. Битюгов прячется за барак и из-за угла глядит на...

285. ... демонстрацию, которая раскладывает костер.

286. Битюгов подходит к бараку с обратной стороны. Ищет, как бы пройти внутрь незамеченным толпой. Случайно заглядывает в окно председателя барачного совета.

287. Сквозь стекло видно, как спиртонос, расстегнув тулуп, задирает рубашку. Он опоясан старой автомобильной камерой, к вентилю которой приделан кран. Председатель подставляет под кран большой самовар без крышки.

288. Крупно. Спиртонос открывает краник. В самовар льется водка.

289. Председатель накрывает самовар крышкой и расплачивается со спиртоносом.

290. Битюгов отходит от окна. Проходит в барак.

291. Барак, по которому ходят отблески костра.

292. У окон силуэты черной бригады, которая смотрит, как...

293. ... сжигают чучело прогульщика. Процессия удаляется, так как уже стемнело.

294. В бараке отблески факелов постепенно уменьшаются. Становится темно.

295. Битюгов поворачивает выключатель. Зажигается свет. Битюгов:

— ВСЕГДА ТАК БУДЕМ ЖИТЬ?

296. Члены черной бригады медленно расходятся к своим койкам.

297. Битюгов, понемногу разъяряясь:

— ГРЯЗЬ! МЕРЗОСТЬ! НЕЛЬЗЯ ТАК ЖИТЬ! КЛОПЫ...

298. Из-за своей загородки лениво выходит председатель. Издевательски смотрит на Битюгова. Говорит:

— В РОССИИ БЕЗ КЛОПОВ НЕЛЬЗЯ! ДАЖЕ У ЦАРЯ КЛОПЫ БЫЛИ! У НИКОЛАЯ ВТОРОГО КЛОП ЖИЛ, А ТЫ ГОВОРИШЬ...

299. Мужички, принимаясь за ужин, очищают луковицы, шелуху бросают на пол. Мужик-отец одобрительно:

— ЧТО ГОВОРИТЬ. ДАЖЕ АРХИЕРЕЕВ КЛОПЫ КУСАЛИ

300. Мужик-сын — шестнадцатилетний паренек — во всем подражает отцу: в спокойствии, в рассудительности, в так называемой крестьянской мудрости. Перегрызая луковицу, степенно, в тон отцу:

— ...АРХИЕРЕЕВ... ИЗВЕСТНОЕ ДЕЛО!

301. Битюгов приходит в ярость. Срывает развешенные на веревках портянки, пинает ногой кучу мусора, хватает метлу и кричит:

— ОБЪЯВЛЯЮ СУББОТНИК ЧИСТОТЫ!

302. Никакого впечатления. Мужики грызут луковицы. Председатель ушел к себе, хлопнув дверью. Остальные лениво разleглись на койках.

303. Битюгов решительно снимает куртку, подходит к самому концу барака и начинает мести.

304. Битюгов подметает. Делает это тщательно, отлично. Он отодвигает койки, на которых безмятежно валяются люди, и залазит метлой в самые нетронутые уголки.

305. Метет с увлечением. Эта работа, вообще говоря, неинтересная, в его руках делается замечательной. Ему начинаешь завидовать. Хочется самому подметать.

306. Татарин следит за Битюговым. Его равнодушное лицо оживляется.

307. Битюгов метет.

308. Татарин медленно сползает с койки, неуверенно берет метлу и присоединяется к Битюгову.

309. Теперь они метут оба, дружно, в такт. Затемнение.

Часть четвертая

310. Тесная столовая на строительстве. Битюгов с вилкой, ложкой и двумя тарелками супа пробирается к столу.

311. Садится. За столиком уже сидит девушка из черной бригады. Он ставит одну тарелку перед ней, другую придвигает к себе. Принимается есть суп. Между двумя ложками поднимает голову и видит...

312. ... висящий перед ним на стене санитарный плакат с изображением детских глистов и надписью: «Если сознателен ты — уничтожай детские глисты».

313. С гримасой отвращения поднимается, берет обе тарелки и вместе с девушкой уходит.

314. Садятся за другой столик и только собираются есть, как Битюгов видит...

315. ... другой санитарный плакат с изображением больших глаз и надписью: «За едой, в театре, в доме — всюду помни о трахоме». Поднимается с места и увлекает за собой девушку.

316. Оба идут с тарелками и едят по дороге.

317. Садятся за новый столик. Теперь он уже ничего не замечает, а на стену смотрит она...

318. Справа плакат с изображением двух целующихся голов. Потом рамка опускается и видна подпись: «Никогда не целуйся, это негигиенично».

319. Девушка решительно поднимается, и они...

320. ... выходят из столовой на улицу.

321. Идут по строительству. Сумерки. Оттепель.

322. Молодые люди идут. Битюгов немножко обеспокоен близостью девушки.

323. Выходят к реке. Вдали видна строящаяся плотина в огнях. На реке — лед. С деревьев падают тяжелые капли.

324. Девушка берет Битюгова за руку.

325. На шею Битюгова упала капля. Он ежится, высвобождает руку и вытирает шею платком.

326. Девушка снова берет его за руку. Он нерешительно косится, но руки не отнимает.

327. Подходит к большому щиту, неясно рисующемуся в полутьме.

328. Девушка кладет голову на плечо Битюгова. Он растерян, не знает, что делать.

329. Неожиданно на щите вспыхивают электрические лампочки. Это светящаяся карта пятилетки.

330. Битюгов, обрадовавшись поводу, отрывается от девушки и хлопотливо начинает показывать и объяснять.

— ВОН ТАМ НАШ КОМБИНАТ

331. Девушка тянет Битюгова к себе и, указывая на какую-то лампочку внизу карты, говорит:

— А ЭТО ЧТО?

332. Битюгов снова отодвигается от девушки.

— ЭТО НЕИНТЕРЕСНО, МАЛЕНЬКАЯ СТРОЙКА... А ВОТ ЗДЕСЬ...

333. Убирается подальше от девушки, показывая рукой на самый верх карты.

334. Игра эта кончается тем, что девушка чмокает Битюгова в щеку.

335. Битюгов ошеломлен. Лепечет:

— КАК? ЦЕЛОВАТЬСЯ В ТАКУЮ ВЕЛИКУЮ ЭПОХУ?

336. Девушка оскорблена этим. Иронически:

— НЕГИГИЕНИЧНО?

337. Битюгов сконфужен. Хочет что-то сказать, но девушка уходит, промолвив на прощанье:

— ДО СВИДАНЬЯ. БОРИТЕСЬ С ДЕТСКИМИ ГЛИСТАМИ!

338. Битюгов бежит за девушкой.

339. Вбегает в барак.

340. Внутренность барака. Музыкант пьян. Его окружает вся черная бригада. Музыканта дразнят, потешаются над ним. Он страшен и жалок. Он танцует со своей трубой ужасный и непонятный танец. Падает в конвульсиях.

341. Крупно. Старик лежит на полу, глаза закатились.

342. Лица черной бригады. Настроение меняется. От веселья они переходят к состраданию.

343. Девушка сердито отодвигает Битюгова и прыскает воду на лицо музыканта.

344. Битюгов принимает решение. Отправляется за перегородку председателя барачного совета.

345. За перегородкой. Невзирая на сопротивление кастелянши (самого председателя в бараке нет), хватает самовар и...

346. ... выносит его в барак. Открывает окно, откуда валит пар, и собирается выплеснуть содержимое самовара.

347. В барак входит председатель. Сразу понимает, что случилось.

348. Барак. С противоположных сторон друг на друга смотрят Битюгов и председатель. Все остальные столпились в стороне.

349. Битюгов выплескивает водку за окно.

350. Председатель делает шаг вперед, сжав кулаки.

351. Битюгов ждет.

352. Барак. Враги — поодаль друг от друга. В стороне — толпа. Пауза. Очень медленно надвигается председатель. Момент, когда от поведения черной бригады зависит все. От толпы отделяется татарин и загораживает Битюгова.

353. Председатель смотрит на толпу, которая стоит в нерешительности. От толпы отделяется франт и, описав дугу вокруг председателя, переходит на сторону Битюгова.

354. Один за другим — одни медленно, другие торопливо — члены черной бригады переходят к Битюгову. Последней на его сторону переходит девушка.

355. Барак. Против председателя стоит уже вся бригада. Затемнение.

356. Черная бригада разбирает загородку председателя. За загородкой уже ничего нет. Только валяются бумажки мусора, веревочки — следы выселившегося семейства.

357. Битюгов с большим зеркалом проходит по бараку, который уже во многом изменился к лучшему. Исчезли бельевые веревки, не сушится белье.

358. Девушка кладет на постели свеженабитые тюфяки.

359. Мужики, отец и сын, моют пол.

360. Битюгов вешает зеркало на стену.

361. Музыкант подходит к зеркалу и с отвращением рассматривает себя. Не может отвести глаз от своего изображения. Ему горько. Трогает на себе измазанный пиджачишко.

362. К зеркалу подходят другие — татарин, потом мужики,— отталкивают музыканта от зеркала, но старик не в силах оторваться.

363. Его оттесняют на задний план. Он поднимается на цыпочки, смотрит в зеркало через головы и плечи, смотрит со страхом.

364. Татарин, отойдя от зеркала, укоризненно осматривает свое платье и рукавом начинает очищать полы грязной куртки.

365. Мужик-отец глядится в зеркало и недоверчиво смеется. Сын повторяет действия отца. Отец поднимает руку, чтобы очистить нос при помощи двух пальцев, но, оглянувшись на зеркало, опускает руку. Сын повторяет движения отца.

366. Битюгов подталкивает к зеркалу франта. Франт говорит:

— НЕТ, НЕТ, В БАНЮ ТЫ МЕНЯ НЕ ЗАМАНИШЬ!

367. Франт заглядывает в зеркало с краю. Отдергивает голову и снова заглядывает. Машинально поправляет галстучек на грязной шее. Уверенность в своем величии и красоте исчезают. Робко спрашивает:

—ТАК СРАЗУ В БАНЮ?

368. Воспользовавшись минутным замешательством, Битюгов передает франта татарину, который уже стоит наготове с большим банным веником. При виде веника франт шарахается. Татарин хватает его за шиворот и тащит к выходу.

369. Предбанник. Франт тоскливо стягивает с шеи галстук.

— ОЙ, СТРАШНО!

370. Баня. Моющиеся. Мылящиеся. Сверкающая вода. Франт неподвижно стоит в гуще людей, щепетильно прижав локти к телу и брезгливо вытирая попавшие на тело капли.

371. К франту со спины подкрадывается татарин и окатывает его из шайки. Франт приседает от ужаса.

372. Татарин бессердечно намыливает франту голову. Франт, захлебываясь:

— КАРАУЛ! УБИВАЮТ!

373. Из дверей бани выходят франт с татарином. Франт неузнаваем. Лицо сверкает. Даже походка его изменилась. Решает почистить ботинки. Подходит к чистильщику сапог. Прощается с татарином.

374. Покуда чистильщик виртуозно чистит ему башмаки, франт рассматривает на себе порыжевшее, залатанное пальто. Показывает чистильщику на пальто. Чистильщик начинает натирать пальто ваксой.

НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ ОЗНАМЕНОВАЛОСЬ ВЫЛАЗКОЙ В КЛУБ

375. Клуб. Фойе. Битюгов ведет свою бригаду. Бригада движется гуськом, любопытно озираясь.

376. Битюгов каждому находит занятие. Татарина устраивает играть в пинг-понг. Остальных ведет дальше.

377. Мужичков усаживает за шашки.

378. Музыканта ведет в буфет и усаживает его пить чай.

379. Битюгов хлопотливо наблюдает за своими поднадзорными. Все очень мило и добродетельно. Татарин размахивает ракеткой.

380. Мужички степенно передвигают шашки.

381. Музыкант, морщась, пьет чай. Потом со вздохом отодвигает стакан. Говорит:

— НЕТ, ЭТО ЧТО-ТО НЕ ТО

382. Встает. Прогуливается.

383. В большом помещении молодые люди гуляют парочками, знакомятся, любезничают. Грустно плетется музыкант. Одинокая и величественная, шагает женщина-милиционер в каске.

384. Официальный вид милиционерши отпугивает кавалеров. К ней не подходят, с нею не знакомятся, за нею не ухаживают. Она томится.

385. Ласково глядит она на молодых людей, но при виде ее молодые люди ежатся.

386. Милиционерша отходит в сторонку, глядится в зеркало, вынимает из кармана ленточку, завязывает ее на каске бантиком. Каска превращается в шляпку. Кокетливо смотрит в зеркало, подвивает пальцем локон.

ЖЕНЩИНА-МИЛИЦИОНЕР—ПРЕЖДЕ ВСЕГО ЖЕНЩИНА

387. Снова появляется среди гуляющих. Молодые люди посматривают на нее уже со вниманием, провожают взглядом, смотрят на ноги.

388. К милиционерше подбирается музыкант.

389. Она роняет свисток. Музыкант рыцарски поднимает его с полу и с поклоном подает ей. Знакомство.

390. Битюгов осматривает свое хозяйство. При виде музыканта, беседующего с милиционершей на диванчике, он радостно потирает руки и скрывается.

391. Крупно. Лица милиционерши и музыканта. Она:

— ГДЕ Я ВАС ВИДЕЛА?

392. Музыкант поглаживает руку милиционерши. Она:

— ВЫ НЕ НОЧЕВАЛИ В НАШЕМ БУДУАРЕ ДЛЯ ВЫТРЕЗВЛЕНИЯ?

393. Музыкант клянется:

— В РОТ НЕ БЕРУ!

394. Беседа и ухаживание продолжаются.

395. Чистильщик натирает пальто франта суконкой, доводя его до блеска.

396. Франт, гордый своим великолепным видом,— в фойе клуба. Продирается сквозь толпу.

397. Зацепив плечом девушку, пачкает ваксой ее светлую блузку. Девушка кричит.

398. Франт извиняется, кланяется и спиной пачкает другую девушку.

399. Вступаются кавалеры девушек. Франт пытается уладить конфликт миром. Прижимает ладони к груди, от чего она покрывается ваксой, и дружелюбно кладет их на плечи обоим кавалерам.

400. Пятна на пиджаках кавалеров. Они толкают франта.

401. Франт отлетает назад, пачкая сразу несколько человек.

402. Теперь на него набрасываются все. Свалка.

403. Милиционерша и музыкант на диванчике. Милиционерша неожиданно вскакивает.

404. В помещение вваливается клубящаяся толпа, в центре которой франт с перепачканным лицом.

405. Милиционерша вынимает свисток и свистит.

ЖЕНЩИНА-МИЛИЦИОНЕР — ПРЕЖДЕ ВСЕГО МИЛИЦИОНЕР

406. Битюгов играет в пинг-понг с татарином. Бросают игру и бегут.

407. Мужики прекращают игру в шашки. Бегут.

408. Общая свалка. Татарин и мужики вступаются за своего. Их хватают.

409. Милиционерша держит франта за шиворот.

410. Музыкант пробивается к милиционерше и умоляюще шепчет:

— ТОВАРИЩ МИЛИЦИОНЕР, ВО ИМЯ НАШЕЙ ЛЮБВИ...

411. Милиционерша грозно:

— В ОТДЕЛЕНИИ РАЗБЕРЕМ!

412. Тащит франта к выходу. Мужичков и татарина подталкивают распорядители. Музыкант бежит сзади. Все вываливаются на улицу.

413. В пустом помещении остается один Битюгов, ошеломленный и подавленный.

414. Смотрит на стенку, где висит доска соревнования. Под изображением черепахи написано: «Черная бригада — 62%». Переводит глаза с доски на...

415. ...афишу о гастролях Московского политцирка.

Часть пятая

416. В цирковой балаган входит Битюгов.

417. Внутренность балагана. Кулисы. Битюгов проходит, осторожно лавируя позади расставленных повсюду цирковых принадлежностей: металлических этажерок для попугаев, столиков, львиных табуреток, клоунских чемоданов и т. д.

418. Женщина-жонглер репетирует: подбрасывает плоские кольца.

419. Кольца текут струей. За юбку жонглерши держится ребенок.

420. Не прекращая работы, женщина успевает нагнуться и вытереть ребенку нос.

421. Битюгов обращается к женщине с вопросом, куда пройти.

422. В это время женщина замечает, что на примусе кипит чайник. Жонглируя, приближается к чайнику и тушит примус. Поворачивается к Битюгову и указывает ему дорогу движением головы.

423. Битюгов проходит дальше. Путь к двери загораживает ему акробат, репетирующий сальто.

424. С упорством вертится акробат.

425. Битюгов никак не может улучить минуту, чтобы проскочить в дверь. Заходит и справа и слева, но беспрерывно вертится в воздухе акробат, мешает пройти.

426. Наконец, изловчившись, Битюгов ныряет под акробата.

427. Попадает с разгона на стоящий на дороге трамплин, который его подбрасывает.

428. Битюгов, потирая спину, сидит на полу в конюшне. На него смотрит белая лошадь Альба — чудо психотехники. Битюгов умиляется.

429. Встает, гладит лошадь. Отступает назад, восхищаясь все больше и больше. В испуге оборачивается.

430. Из клетки с пятью отделениями на Битюгова изо всех сил лают ученые собачки.

431. Он шарахается в сторону, опирается о какие-то прутья и, просунув туда руку, слабо улыбается своему испугу. Машинально треплет рукой по предмету, который не виден в кадре.

432. Замечает, что рука его находится в клетке и треплет гриву спящего льва.

433. Боясь сразу выдернуть руку, делает собачкам предостерегающие жесты, потом медленно уходит на цыпочках, как из спальни.

434. Битюгов отдергивает занавеску, ведущую на арену.

435. Слабо освещенный балаган. Пустые трибуны. Посредине арены человек в толстовке хлопает бичом. Конный жонглер работает на лошади. Держа лошадь под уздцы, бежит конюх.

436. Крупно. Человек с бичом.

437. Крупно. Жонглер, трясясь от движений лошади, держит в зубах палочку, на которой вертится мяч.

438. Крупно. Конюх бежит рядом с лошадью.

439. Конюх отпускает лошадь, она бежит быстрее, человек хлопает бичом, жонглер работает. Битюгов смотрит.

440. Номер кончается. Конюх останавливает лошадь. Жонглер спрыгивает на землю. Подходит Битюгов. Здоровается.

441. Разговор Битюгова с циркачами. Его внимательно слушают. Он вынимает бумажку.

442. Битюгов с циркачами в конторе. После разговора. Прощается с циркачами.

— ЗНАЧИТ, ПОСЛЕЗАВТРА?

443. Битюгов уходит, проходя мимо клетки льва на цыпочках. Затемнение.

444. Вид строительства со стороны леса и реки. На правом плане — строящаяся плотина.

445. Снег под лучами солнца разваливается, как сахар в воде.

446. Из водосточного желоба вылетает на дорогу оттаявший ледяной цилиндр.

ПРИБЛИЖЕНИЕ ВЕСНЫ ВОСПРИНИМАЕТСЯ ПО-РАЗНОМУ

447. Вдоль стены медленно пробирается худой кот с большими баками.

448. Петушок пьет воду из лужи.

449. Витрина кооператива с надписью: «Поступили в продажу тулупы и валенки».

450. Мальчик пускает по ручейку оснащенную парусом калошу.

451. Музыкант сидит на пороге черного барака и играет на своей волторне. Рядом с ним — чистенький франт меланхолично прислонился к стенке. Из форточки выглядывают девушка и татарин.

451а. В кабинете начальника строительства волнение, много людей. По рукам ходит бумажка. Ее лихорадочно вырывают из рук друг у друга.

452. Начальник строительства подымается с места и объявляет свое решение. Все быстро покидают кабинет.

453. Хлопает крыльями плоская типографская машина, опуская листовки. Затемнение.

454. Вечер. Освещенный вход в цирк. Толпа. Через толпу протискивается черная бригада, предводительствуемая Битюговым.

455. Билетерша. Битюгов предъявляет билеты. Один за другим проходят члены черной бригады. Они разрядились как могли.

456. Цирк полон. Черная бригада размещается в ложе.

457. Ложа черной бригады. У всех приподнятое и даже несколько торжественное настроение.

458. Наездница делает несколько кругов по арене.

459. Черная бригада аплодирует.

460. Униформа кладет на арену досчатый настил.

461. Оркестр играет.

462. Выезжают велосипедисты, приветствуя публику.

463. Номер велосипедистов. Сверкая спицами, они колесят по настилу, пересаживаются с велосипеда на велосипед, ездят спиной и т. д.

464. Выезжает велосипедист — комик на маленьком кривом велосипеде с конским хвостом сзади и головой лошади впереди.

465. Черная бригада видит комика-велосипедиста со спины. Восторженно аплодирует.

466. Комик проезжает у самой ложи черной бригады. На его груди висит табличка: «Черная бригада».

467. Аплодисменты в ложе замирают. Мужички, татарин, девушка, франт и музыкант остолбенело смотрят друг на друга.

468. Битюгов косится на них, наблюдая, какое впечатление произвел этот номер.

469. Велосипедист-комик проделывает все свои фокусы. Его задача — показать плохую работу. Он путается среди велосипедистов, которые несутся сверкающим строем, падает, мешает, вызывает смех.

470. Франт опасливо смотрит на соседей.

471. Зрители смеются, аплодируют.

472. Шпрехшталмейстер возглашает:

— УЧЕНАЯ ЛОШАДЬ АЛЬБА — ЧУДО ПСИХОТЕХНИКИ!

473. Со стороны лошади бригада подвоха не ожидает, а потому несколько приободряется.

474. По арене раскладывают белые таблички с цифрами.

475. Артистка выводит лошадь. Лошадь кланяется.

476. Артистка, обращаясь к публике:

— ПОКАЖИ НАМ, СКОЛЬКО БУДЕТ ДВАЖДЫ ДВА?

477. Лошадь подходит к цифрам и вытаскивает табличку с цифрой «4».

478. Артистка говорит:

— ТЕПЕРЬ ПОКАЖИ, КАК РАБОТАЕТ ЧЕРНАЯ БРИГАДА!

479. Лошадь идет к цифрам.

480. Члены черной бригады привстают и вытягивают шеи.

481. Лошадь вытаскивает цифру «6», потом цифру «2», потом табличку со знаком «%».

482. Члены черной бригады с вытянутыми лицами переглядываются.

483. Под аплодисменты публики лошадь кланяется и покидает арену.

484. На арену выходит Федя Смелый — белый клоун в блестках с большим фанерным чемоданом. Располагается на арене.

485. Раскрывает чемодан, вынимает кубики и с самым серьезным видом принимается их накладывать друг на друга.

486. Шпрехшталмейстер подходит к клоуну и спрашивает:

— ЧТО ВЫ ЗДЕСЬ ДЕЛАЕТЕ, ГРАЖДАНИН ФЕДЯ СМЕЛЫЙ?

487. Федя Смелый отвечает, глядя на публику:

— Я ХОЧУ ВЫСТРОИТЬ ЭЛЕКТРОКОМБИНАТ

488. Шпрехшталмейстер:

— НО ГДЕ ЖЕ ВАША РАБОЧАЯ СИЛА?

489. Клоун показывает на вход. Откуда...

490. ... толкая перед собою тачку, появляется его партнер Саша Бледный, загримированный франтом из черной бригады.

491. Двигаясь с тачкой, он утрированно зевает, останавливается.

492. Его ужимки и походка вызывают смех зрительного зала.

493. Франт, не отводя глаз от клоуна, поднимается.

494. Сосед по ложе смотрит на клоуна, потом на франта, заливается смехом, показывает на франта пальцем и сообщает соседям о своем открытии.

495. Люди поднимаются с мест и заглядывают в ложу черной бригады.

496. Поднимаются новые ряды зрителей.

497. Оркестр перестает играть.

498. Клоуны приостановили номер и смотрят на ложу черной бригады.

499. Черная бригада поднимается с мест. Теперь она видна всему цирку.

500. Человек кричит, перегнувшись с галерки:

— ЧЕРНАЯ БРИГАДА!

501. Молодой парень, комсомолец, свистит, заложив в рот два пальца.

502. Члены черной бригады ошеломлены.

503. На ногах весь цирк. Общий свист.

Часть шестая

504. Расстроенное бледное лицо татарина.

505. Злое, сосредоточенное лицо девушки.

506. Музыкант закрывает лицо руками.

507. Цирк. Все глядят на черную бригаду.

508. Франт прячется за спину Битюгова. Битюгов выталкивает его вперед.

508а. Цирк. Внезапно все головы поворачиваются в другую сторону — к оркестру.

509. В оркестре стоит конюх, выметнув обе руки с пачками листовок. Кричит:

— ТОВАРИЩИ! АВРАЛ!!

510. Конюх говорит. Зрители стекаются на арену.

511. Оратор швыряет из оркестра листовки.

512. Листовки подхватывают, читают.

513. Крупно. Листовки с кусками заголовков: «Ранняя весна угрожает плотине...» «Срок окончания плотины сокращается на 10 дней...» «От тебя зависит судьба строительства...» «Все, немедленно...»

514. Оратор отчаянно жестикулирует.

515. Зрители покидают места. Бегут к выходу.

516. Толкаются у выхода.

517. Цирк пустеет.

518. Черная бригада столпилась в своей ложе. О ней все уже забыли.

519. Пустые трибуны. Через арену бегут циркачи, натягивая на ходу пальто и шапки.

520. Пустая скамья, под которой валяется позабытая кем-то варежка.

521. Франт, передернувшись, как от удара, срывается с места и выбегает из ложи.

522. За ним бегут остальные.

523. Ночь. Огни строительства. Со всех сторон движутся людские потоки.

524. Бегут отдельные группы.

525. Тяжелым, мерным шагом движется бригада гигантов.

526. Бежит человек с портфелем. Он в фуражке, в полушубке, в сапогах. Его туалет в полном порядке, если не считать подтяжек, которые болтаются сзади. Он не успел их застегнуть.

527. Пробегают циркачи.

528. Толпой проносятся деятели искусств.

529. Фоторепортер с аппаратом и лопатой.

530. Зажигаются прожекторы на плотине.

531. Площадка бетонных работ.

532. Рабочие разбегаются по местам.

533. Черная бригада принимается за работу на гравиамойке.

534. Франт бегом везет тачку.

535. У бетономешалки. Опрокидывает тачку в ковш и быстро возвращается назад. На его месте мгновенно появляется музыкант. Высыпает гравий рядом с ковшом. За ним виднеется татарин с тачкой.

536. Лихорадочная работа на гравиамойке. Работает Битюгов, отдавая распоряжения.

537. Тяжело нагруженный конвейер.

538. Общий вид штурмовой ночи на плотине.

539. Утро. Парикмахер открывает дверь, не глядя снимает табличку «Приема нет» и делает успокоительный жест. Смотрит и не верит своим глазам.

540. Перед дверью и на улице нет ни души.

541. Мимо парикмахерской проносится мальчишка. Парикмахер кричит ему вдогонку. Мальчик, обернувшись на бегу, отвечает.

542. Парикмахер мечется по своему заведению. Потом исчезает в задней комнате. Сейчас же появляется оттуда с лопатой в руке.

543. Бежит по пустой улице с лопатой.

544. Скамейка в цирке. Знакомая варежка.

545. На груде строительного мусора расставлен складной столик писателя. Рядом с ним складной стул. На столике — рукопись, автоматическая ручка и пресс-папье. Писателя нет.

546. Ветер листает страницы романа «Стальное вымя».

СЧАСТЛИВЫЙ ЭПИЛОГ РОМАНА «СТАЛЬНОЕ ВЫМЯ»

547. Писатель в шубе, шапке и калошах работает лопатой — нагружает песок на грузовик.
548. Писатель сбрасывает шубу, плюет на ладони и с удвоенным жаром принимается за работу. За писателем открывается вид работ.
549. Доска соревнования с колонкой цифр. Внизу надпись: «Черная бригада — 62%». Рука с тряпкой стирает «62» и пишет «115».
550. Работающая в прекрасном темпе черная бригада.
551. Битюгов, работающий не разгибаясь, на секунду останавливается и вытирает пот.
552. На него набрасывается мужичок-отец, требуя, чтобы он не прекращал работы.
553. Мужичок-сын копирует поступок отца.
554. Битюгов смеется, принимается за работу.
555. Франт вываливает тачку на горку гравия.
556. Бетономешалка гигантов. Гиганты оглядываются. Насыпь гравия возле ковша растет, и гиганты не могут ее одолеть.

ТРЕТИЙ ДЕНЬ АВРАЛА

557. Гора гравия, за которой виден только верх бетономешалки.
558. Гиганты с ужасом смотрят на гору гравия. Стараются изо всех сил.
559. Один за другим — франт, музыкант и татарин на бегу выворачивают полные тачки на насыпь.
560. Рука с тряпкой стирает на доске против черной бригады цифру «195» и пишет «200».
561. Черную бригаду окружают фотографы и журналисты.

ПОСЛЕДНИЙ ЗАМЕС

562. Вертится барабан бетономешалки. Вываливает бетон. Останавливается.
563. Франт на дороге останавливает тачку. Садится на нее.
564—566. В разных концах площадки бросают работу.
567. Останавливается гравиамойка. На переднем плане собирается вся черная бригада.
568. Шеренга черной бригады. Первым стоит татарин. Последней — девушка.
569. Битюгов обнимает и целует татарина, потом следующего — музыканта, потом мужичков и франта. Когда он обнимает франта, девушка переходит на другой конец шеренги и останавливается там.
570. Битюгов с раскрытыми объятиями перед пустым местом.
571. Растерянно смотрит и видит девушку в другом конце шеренги.
572. Снова решительно начинает поцелуйный обряд в обратном порядке.
573. Приближается к девушке. Она снова переходит.
574. Выпускает из объятий удивленного татарина. Печально смотрит на пустое место.
575. Направляется прямо к девушке.
576. Битюгов против девушки. Хочет ее поцеловать. Она отстраняется. Говорит:

— КАК? ЦЕЛОВАТЬСЯ В ТАКУЮ ВЕЛИКУЮ ЭПОХУ?

577. Битюгов печально отходит. Видит женщину-гиганта, которая подошла и протягивает ему руки.
578. Обнимает женщину-гиганта. Скрывается в ее могучих объятиях.

И. ДАВЫДОВ

След человека

Киноочерк

Памяти
Наталии Лаврентьевой

У меня на полке стоят рядом две книги. Обе они написаны моими друзьями. Обе изданы в Волгограде. Одна называется «В маленьком городе». На ней есть автограф — «Чтоб ты написал все остальное об этом». Вторая называется «До востребования». На ней автографа нет. Хотя он был мне обещан еще за несколько лет до появления этой книги.

Но автор книги не обманул меня. На этой книге ни у кого нет автографов. Потому что их не может быть. Потому что сам автор эту книгу так и не увидел. Наталия Лаврентьева погибла в случайной дорожной катастрофе.

На фоне этих слов две мужские руки одну за другой снимают с полки книги Михаила Рощина и Наталии Лаврентьевой, раскрывают обложки. Перед титульным листом книги «До востребования» —портрет молодой писательницы. Она сидит за столом, пишет...

●

Бежит по бумаге перо. Ложатся ровные, крупно написанные строчки. Женский голос за кадром негромко, спокойно произносит то, что пишется:

— ...Я обещала написать тебе в первый же вечер. И вот пытаюсь сдержать обещание. Мы с Михаилом приехали в Камышин днем. Еще когда мы подплывали к городу, я спросила...

Крутой берег Волги. Он виден с парохода, который идет вверх по течению. На берегу город — Камышин.

Верхняя палуба парохода. Видно, как он поворачивает к городу. Большая тень парохода бежит по воде. Четко выделяются на воде палубная решетка и две тени на носу — мужская и женская.

— Как, по-твоему, мы будем жить в этом городе? — спрашивает женский голос за кадром.

— На первых порах трудно, — отвечает голос мужской.

Глубокий вздох. Тихие слова:

— Это нестрашно. Лишь бы интересно.

●

Тот же женский голос за кадром:

— Встретил нас заместитель редактора Михаил Федорович Жарков...

Просторный, светлый, залитый солнцем редакторский кабинет. В кабинете за столом — невысокий человек в очках, с сигаретой, заправленной в мундштук. Это Жарков.

— ...Ну, вот,— говорит он,— а мы вас давно ждем. Ведь у нас в газете выпускников Литературного института еще не было. За всю ее, так сказать, историю...— Жарков стряхивает пепел с сигареты.— Вы, значит, Рощин, а вы — Лаврентьева... Вас, наверно, интересует, как с жильем?

— Конечно,— отвечает женский голос.

— С жильем плохо... Поселок текстильщиков еще только начинает строиться. Со временем, конечно, получите. А пока что... мы вот тут посоветовались... может, в редакции поживете?..

Жарков идет вперед, показывает:

— Вот эту комнату мы могли бы для вас освободить.

Узкая редакционная комната с высоким потолком. Два стареньких стола. Окно. Аппарат приближается к окну. Под окном — курятники, сараи, грязный двор старого города. А вдалеке, на холме — строящиеся заводские корпуса, здание ТЭЦ, градирня...

— Два Камышина,— задумчиво произносит женский голос за кадром.— Как это тут резко обозначено...

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос читает написанное:

— Ты спрашиваешь, зачем я поехала в Камышин. На это не ответишь одной фразой.

И даже целым письмом. На это надо отвечать всей жизнью...

Крепкие, глухие ворота. Ставни с железными запорами на окнах дома. На калитке — аккуратная, с хорошо выписанной собачьей мордой табличка: «Во дворе злая собака!»

Шатаясь, идет по темной улице пьяный, обнимается со столбами. На столбе надпись: «Не влезай — убьет!» Пьяный ошалело таращит на нее глаза.

Выходит из ворот женщина, выплескивает на середину темной улицы помои.

— ...Я увидела здесь два Камышина,— произносит женский голос за кадром.— Старый, кондовый Камышин калымщиков и арбузных спекулянтов — и новый, строящийся рабочий Камышин.

Ложится кирпич к кирпичу. Споро, четко работает бригада молодых каменщиков. Девчата-штукатуры в комбинезонах на подмостях обмазывают раствором стену.

— ...Я знаю,— произносит женский голос за кадром,— что эти два Камышина неизбежно вступят в борьбу. Наверно, уже вступили... Я хочу принять в ней участие...

Один за другим ложатся на стол газетные листы. Это камышинская газета «Ленинское знамя». Это полосы со статьями Наташи Лаврентьевой. Мелькают заголовки: «Камышинские речники», «Забытые фермы», «Улучшить культурно-просветительную работу на селе», «Сумка почтальона», «Дальше ехать некуда!», «Высокое призвание», «Я здесь хозяин!», «На линии», «Хозяева времени».

Последний материал ложится сверху. Аппарат приближается. Видны напечатанные в газете фразы:

«— Я Камышин! — все чаще и настойчивее звучит в эфире.

— Я Камышин — новый, строящийся город. Я Камышин, и у меня есть что сказать тебе, Москва! — вот что слышится нам за этими двумя коротенькими словами».

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром:

— Главное здесь — строительство текстильного комбината. На нем скрещиваются все страсти, все интересы. Комбинат — будущее города. Именно он победит старый Камышин. Я стараюсь как можно чаще бывать на этой стройке. Когда я возвращаюсь оттуда в редакцию, я иногда иду вброд через Камышинку. Так ближе всего...

Женские ноги в босоножках идут по песку. Вот перед ними широкий ручей. Опускается рука, снимает босоножки. Они так и остаются висеть в руке. Ноги неторопливо переходят ручей. Вода — чуть выше щиколотки. На другой стороне ручья рука опускает туфли на песок. И вот ноги уже в туфлях продолжают свой путь.

Берега старой Камышинки. Одноэтажные домишки, перевернутые лодки.

— ...Эта самая Камышинка,— слышится женский голос за кадром,— делит город пополам. Скоро она станет морским заливом. В нее сначала войдут воды Волжского моря, а затем и волжские суда. Вот-вот тут начнет работать земснаряд. Обязательно побываю на нем и напишу в газету — страшно интересно! Так хочется поскорее увидеть этот залив, это море! Когда оно появится, непременно уговорю здешнего спортивного вождя Диму Старцева организовать яхтклуб. На нашей-то Камышинке да белые паруса — вот красотища будет!

Пока что красоты нет. Пока что берега Камышинки грязны и неприглядны. Аппарат ясно показывает это.

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром читает написанное:

— Ты спрашиваешь, какие здесь люди и не зря ли я ищу среди них людей интересных. Наверно, не зря... Мы с Мишкой сколотили тут литгруппу, и один из ее членов — студент гидромелиоративного техникума Вася Мамонтов — принес приличный рассказ...

Худой, в дешевом, потрепанном пиджачке Вася Мамонтов сидит за столом. Женские руки протягивают ему две длинные бумажные полоски. Голос за кадром:

— Вот тут гранки, Вася... Посмотрите... Мы немножко поправили... Сейчас ваш рассказ очень мило читается...

— Спасибо, я посмотрю...

Мамонтов склоняется над гранками. Густые волосы свешиваются ему на лоб.

— Приносите еще,— добавляет женский голос.— Это ведь у нас еще только первая литстраница...

В кадре — литературная страница «Ленинского знамени» с рассказом Василия Мамонтова.

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром произносит:

— Недавно у нас появился новый рабкор Михаил Дегтяр. Работает он на строительстве комбината. В редакцию он пришел тихий и робкий. Положил мне на стол статью. Ее нужно было сильно править. Но ее стоило править...

Михаил Дегтяр, в рабочей куртке, слегка прихрамывая, проходит по секретариату, кладет на секретарский стол рукопись.

— Вот тут посмотрите,— робко говорит он.— Может, пойдет...

В кадре — опубликованная в газете статья Дегтяра «Пора улучшить торговлю на строительных объектах».

Женский голос за кадром:

— Статья пошла. И он стал приносить их одну за другой. Если в статьях говорилось о непорядках на его участке, он подписывал их псевдонимом. У него были интересные мысли и факты. Но не хватало грамотности. Ему нужно было много учиться...

Дегтяр дома вечером сидит за столом с книгами, читает, выписывает что-то, правит свою статью.

Дегтяр в редакции сидит над своей рукописью. Женская рука показывает ему ошибку. Голос за кадром произносит:

— А теперь вот здесь. Эта ошибка у вас особенно часто встречается...

Дегтяр идет по строящимся цехам прядильно-ткацкой фабрики. Женский голос за кадром произносит:

— Как-то я поехала к нему на стройку проверять одну из статей. Он долго водил меня и показывал разные безобразия.

Дегтяр, прихрамывая, идет по стройке, улыбается, показывает:

— Вон, видите, бригада кровельщиков загорает? Полдня стоят — не привезли плиты..

В кадре — рабочие, мирно покуривающие на недостроенной кровле фабрики. Одна из женщин штопает чулок. Недвижно стоит автокран. Из открытой дверцы кабины высовываются ноги спящего шофера.

Голос Дегтяра за кадром:

— ...А на полигоне повернуться негде — все плитами завалено. И, думаете, машин нет? Идемте, я вам покажу, где простаивают машины, потому что их некому нагружать. Это у нас так Шленговский руководит. Мы под его руководством комбинат в двадцатом веке не кончим... Идемте, Наталья Яковлевна!

— Наташа,— поправляет его женский голос.— Просто Наташа. Я же вам говорила... И потом еще, Миша... Почему вы до сих пор не написали обо всем этом в областную газету? Вы же знаете, что мы созвонились... Там ждут ваш материал...

— Хорошо.— Дегтяр улыбается.— Напишу. Обязательно напишу... Наташа...

Две тени движутся по земле — мужская и женская. Женская чуть длиннее мужской.

Женский голос за кадром:

— Мы разговорились с ним в этот день, и я поняла, что этот человек видел много плохого и поэтому боится мести за критику. Наверно, отсюда и псевдоним...

В тот день мне показалось, что он боится зря. Но потом я поняла, что он прав, что он знает людей лучше меня. Кто-то раскрыл его псевдоним. Есть у нас тут такие газетчики, которые ходят по городу и болтают, кто что написал. Тоже жрецы старого Камышина... В общем, когда в областной газете прошла статья Дегтяра, его вызвал главный инженер участка Шленговский...

Кабинет главного инженера. В кадре — его спина, спина худощавого высокого человека. Главный инженер сидит за столом. Перед столом стоит растерянный Дегтяр.

— Мы вас увольняем, товарищ Дегтяр,— говорит главный инженер и пристукивает ладонью по стеклу на столе.— По сокращению штата...— добавляет он многозначительно.

— У нас же сейчас нет сокращения,— возражает Дегтяр.

— Нам лучше знать — есть или нет. Завтра вы получите приказ и выходное пособие. Я вас больше не задерживаю.

— Я понимаю, в чем дело,— говорит Дегтяр.— Но вы этим ничего не измените. Вам все равно не дадут гробить стройку!

Дегтяр уходит.

— Ишь нашелся... писатель...— негромко произносит главный инженер, когда дверь за Дегтяром закрывается.

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром:

— Мы, конечно, за него вступились. Была драка — самое мое любимое, самое замечательное дело! Мне б всю жизнь драться с такими вот шленговскими и им подобными...

В кадре — опубликованный в газете материал с жирным заголовком: «Шленговский расправляется за критику». Под заголовком — письмо в редакцию, подписанное Дегтяром. Ниже — примечание от редак-

ции. Крупно строчки: «Вся история с увольнением т. Дегтяра шита белыми нитками».

— ...Мы отстояли его,— продолжает женский голос за кадром.— И под следующей статьей он перечеркнул свой псевдоним.

Дегтяр сидит за столом в редакции. Перед ним — последняя страница отпечатанной на машинке статьи. Под статьей подпись — «М. Придеснянский». Рука Дегтяра перечеркивает эту подпись и четко выводит: «М. Дегтяр».

— ...А немного позже,— произносит женский голос за кадром,— Дегтяр помог раскрыть крупную спекуляцию стройматериалами, которую организовал Шленговский. В общем, мы выбили из-под него кресло...

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром читает написанное:

— Ты спрашиваешь, как мы тут живем, какие новости. Ну, что тебе рассказать?.. Живем, как в редакции. В комнате не повернуться. Поэтому стираю в секретариате — больше негде. И вообще секретариат во внерабочее время выглядит очень специфично...

...Мыльная пена на полу. Табуретка. На ней — таз. В тазу — мыльная вода, белье, две женские руки. Рядом, на столе — недоеденный арбуз, арбузные корки в тарелке. Возле них — раскрытая шахматная доска с поваленными фигурами. На другом столе, стоящем под углом к первому, — гранки, строкомер, горка клише на колодках, громадные георгины в банке из-под кабачковой икры, пепельница, из которой торчат окурки с красными полосками на мундштуках. Еще дальше, на подоконнике, жарится на плитке яичница. Брызги масла летят на растрепанную, «рабочую» подшивку газеты.

— ...Посылаю тебе фотографию,— произносит женский голос за кадром.— Это мы на вечеринке. Как видишь, было довольно весело...

Смеющееся лицо Наташи Лаврентьевой. Фотография отодвигается. Видны улыбающиеся лица ее друзей.

Женский голос за кадром:

— А вот последняя новость. Ты, наверно, видела в «Литературке» мой рассказ «До востребования». Его перепечатали из областного альманаха... Так вот, я уже получила публикации этого рассказа из других стран. В Чехословакии напечатали, в Италии — на эсперанто... Болгарский перевод прислала мне Лиляна Стефанова. Ты ведь помнишь ее? Мы вместе учились...

В кадре — раскрытый альманах с рассказом Наташи Лаврентьевой, номер «Литературной газеты» с перепечаткой этого рассказа, публикации этого рассказа на чешском, болгарском языках и на эсперанто.

— ...Это первый мой рассказ,— произносит женский голос за кадром.— Вернее, первый, который я решилась напечатать. Я ведь, знаешь, не очень тороплюсь с этим. Все кажется, что плохо, что еще не сделано. А сколько писем! Если бы ты знала, сколько писем! Каждый день приходят. И надо отвечать. Наверно, до самой зимы придется отвечать на письма... Впрочем, до нее уже недалеко. На улице мороз, хотя снега еще нет... На Новый год поеду в Москву, к своим. Возле вокзалов будут продавать мохнатые елки. В магазинах — игрушки, канитель, конфетти, деды-морозы — рай! Буду ходить и глазеть. Очень я люблю елку! Надо будет подбить стариков, чтобы и у нас на весь дом лесом запахло. Люблю!

На стол одно за другим ложатся распечатанные письма читателей. На всех конвертах один адрес: Камышин, редакция газеты «Ленинское знамя», Н. Лаврентьевой.

С улицы в окно видно, как в пустой редакционной комнате сидит за столом женщина в накинутом на плечи пальто и при свете настольной лампы пишет.

Летят снежные хлопья. Покрывается морозными узорами стекло. Женщина продолжает писать. Хлопья все гуще. Морозные узоры все плотнее... И вот уже ничего не видно, кроме беснующейся белой мути.

Женский голос за кадром:

— ...Но я не уеду, пока не отвечу всем. Отвечать надо отсюда. А то подумают, что после первого успеха удрала. Да... Только что передали по радио «Последние известия». Дело пахнет керосином... Если что случится, мой-то вопрос решен. Все выпускники Литинститута идут по первому призыву. Так-то... Ну, до свидания. Почему-то хочется верить, что скоро увидимся. Давай увидимся, а?..

●

Главный вход на Камышинский текстильный комбинат. Фасад первой фабрики. Асфальтовые дорожки. Зелень. Фонтан. Спешат на смену работницы.

Мужской голос за кадром:

— Я иду по Камышину и вижу следы Наташи Лаврентьевой. Здесь она когда-то перелезала через горы строительного мусора, прыгала через траншеи. Здесь на ее глазах и при ее участии начинался комбинат, который скоро станет крупнейшим в Европе. Сейчас тут зелень, асфальт и фонтаны. А Наташа вела свои репортажи с комбината, когда он был вот таким.

Кадр из хроники 1955 года показывает строящийся в голой степи комбинат.

Цехи первой прядильной фабрики. Длинные ряды работающих машин. Ленточные машины, ровничные, прядильные.

На работающие машины ложатся просвечивающие газетные листы со статьями Наташи Лаврентьевой. Мелькают заголовки: «Что задерживает пуск первой фабрики», «Серьезные помехи», «Без перемен», «В цехах фабрики № 1», «На пусковой части фабрики № 1», «Устранить помехи в работе фабрики № 1».

Мужской голос за кадром:

— Сейчас первая прядильно-ткацкая стала кузницей кадров для всего комбината. Сейчас отсюда берут лучших работников на другие фабрики, сюда приходят учиться. А когда-то здесь было трудно, очень трудно. И многое не ладилось. И многому мешали жулики и головотяпы. И тогда строители и монтажники часто, очень часто видели в недостроенных, сырых цехах красивую корреспондентку — простую и веселую в жизни, безжалостно требовательную в газете.

●

Громадный залив посреди города. Сверху, с моста, видно, как свободно расходятся в нем возле пристани три больших речных теплохода. Один из них дает отвальный гудок. А дальше, за линией белых бакенов, скользят по заливу белые паруса яхт.

Снизу, с залива, видна мужская фигура, стоящая у перил нового красивого железобетонного моста через Камышинку.

Мужской голос за кадром:

— Я стою над сегодняшней Камышинкой — той самой, которую Наташа переходила вброд. Она так мечтала увидеть то, что вижу сейчас я, — и этот залив и эти паруса.

В Камышине сейчас есть яхт-клуб. Его создали новые романтики Камышина — тренер Владимир Иванов и работники текстильного комбината.

●

В кадре — худощавый Владимир Иванов. Он конопатит лежащую на боку яхту. Рядом — другие яхты. Возле них — парни и девушки в спортивных костюмах. Они готовятся к парусному походу.

И вот уже яхты скользят по Камышинке, выходят через узкое устье реки на простор Волгоградского моря. Бьются волны о бетонную набережную.

Мужской голос за кадром читает строки из стихотворения Маргариты Агашиной «Твоя волна»:

Проходит все. Пройдет и горе.
Отплачет мать. Уйдут друзья.
Но есть под Волгоградом море —
живая
молодость твоя.
Оно отныне — и навеки! —
оно несет за валом вал!..
...Писала ты о человеке,
который
море создавал.
Я это море тоже знаю.
И в этом море есть одна —
зеленоглазая, степная,
твоя —
Наташина волна.

Высокая волна катится к берегу и с силой разбивается о бетонную набережную.

●

Пустой темный зал Камышинского драмтеатра. Освещенная сцена с раздвинутым занавесом. Справа за столиком сидит в кресле режиссер Павел Васильевич Джапаридзе.

На сцене — стулья вместо садовых скамеек. Ящик и тумбочка из-под цветов вместо фонтана. Молодые актеры в полукостюмах. Репетируется первый акт пьесы Жана Реньяра «Любовное безумие».

Вот режиссер делает замечание, останавливает актеров, заставляет их повторить мизансцену.

Актеры молодые. Все актеры молодые.

Мужской голос за кадром:

— Это не народный театр. И пока еще не профессиональный. Это молодежная студия при Камышинском драмтеатре. Агату играет прядильщица Нина Гуськова, Лизетту — медсестра Людмила Солодовникова, Альбера — электрик Николай Курсенков.

Эта студия существует уже третий год. Студийцы давно участвуют в спектаклях Камышинского театра. А кое-кто и перешел в его труппу.

Эта студия — резерв театра. Отсюда идут на сцену молодые актеры, молодые таланты. Я смотрю сейчас на них и вспоминаю: еще восемь лет назад Наташа Лаврентьева писала и говорила, что Камышинскому театру нужна молодежь, что он задохнется, зачахнет без нее.

В темном пустом зале спиной к аппарату сидит человек и смотрит на сцену. На темный зал, на освещенную сцену ложатся просвечивающие газетные листы со статьями Наташи Лаврентьевой: «Больше интересных спектаклей», «О тех, кто любит», «Смотр народных дарований», «Милости просим», «Спектакль городского драмтеатра».

Мужской голос за кадром:

— И не случайно одним из инициаторов создания студии была актриса Ирина Колосова, работавшая в этом театре в те годы, когда жила в Камышине Наташа Лаврентьева. Сейчас Колосова — завуч студии.

В кадре — теоретическое занятие с молодыми актерами. Его ведет актриса Колосова.

●

Подъезд двухэтажного дома. Вывеска: «Камышинский краеведческий музей».

Залы музея. Стенды. Экспонаты. Экскурсии детей и взрослых. Директор музея Клавдия Дмитриевна Дыбля дает пояснения.

Мужской голос за кадром:

— Этого музея не было, когда Наташа жила в Камышине. Но она часто говорила, что такой музей нужен, что историю родного города нужно изучать, знать, что такому городу, как Камышин, просто нельзя без музея. И, может быть, именно поэтому инициатором создания музея и первым его директором стала Клавдия Дмитриевна Дыбля — старейший работник камышинской газеты и личный друг Наташи Лаврентьевой. В этом музее много стендов. Они сделаны общественниками безо всяких затрат, на чистом энтузиазме. Один стенд сделан на любви...

В кадре — стенд, посвященный Наташе Лаврентьевой.

●

Редакционный кабинет. За столом Василий Мамонтов. Возле него склонился Михаил Дегтяр. Они макетируют газету.

Мужской голос за кадром:

— Это редакция камышинской межрайонной газеты «Новый путь». Эти люди делают сейчас газету. Мамонтов стал профессиональным журналистом. Коммунист Дегтяр по-прежнему сотрудничает в газете.

●

Кварталы новеньких четырех- и пятиэтажных домов. Асфальтовые магистрали. Современные витрины магазинов. Башенные краны возле строящихся зданий.

Голос за кадром:

— Это городок камышинских текстильщиков...

Аппарат движется по улице. Останавливается у одного дома. Поворачивает к подъезду. Крупно вывеска: «Общежитие Камышинского хлопчатобумажного комбината. № 15/13».

Комната в общежитии. Пять коек. Пять девушек. Одна вышивает, другая читает журнал, третья, заткнув уши, учит геометрию, четвертая играет на гитаре, пятая — Валя Бурова — поет:

...Городок наш ничего,
Населенье таково:
Незамужние ткачихи
Составляют большинство.
В общежитии девчат
Фотографии висят.
Дремлют ленты на гитарах,
И будильники стучат...

Под эту песню аппарат «оглядывает» комнату. Над одной из коек — фотография юноши. Над другой — вырванный из книги портрет Наташи Лаврентьевой. На тумбочках — будильники, стопки книг. На верху одной из стопок — растрепанная, прошедшая через много рук книга «До востребования».

●

Бежит перо по бумаге. Женский голос за кадром произносит:

— Ты спрашиваешь, зачем я поехала в Камышин...

●

Аллея городского сквера. По аллее бежит с прыгалками веселая семилетняя девочка.

Девочка с прыгалками пробегает мимо аппарата, убегает вдаль по аллее. Женский голос за кадром произносит ей вслед:

— Расти, Танюшка! Расти, дочка! Будут на земле и твои следы...

Девочка убегает все дальше и дальше. И не оглядывается.

Макс ПОЛЯНОВСКИЙ

Две тысячи неизвестных кинокадров Маяковского

В среду седьмого июля 1926 года Владимир Маяковский прибыл утренним поездом в Симферополь. Ему предстояло в тот же день выступить с докладом, который в афише назывался: «Мое открытие Америки».

Примерно в полдень поэт неожиданно появился в редакции газеты «Красный Крым», секретарь которой еще накануне обязал меня взять у Маяковского интервью. И получилось так, что Владимир Владимирович беседовал не с одним представителем редакции, а почти со всеми сотрудниками, оказавшимися в тот час на месте.

Особенно запомнилась одна деталь этого разговора: она открыла мне тогда еще одну профессию Маяковского. Оказалось, что он не только художник, плакатист, лектор и чтец...

Секретарь редакции сказал:

— Это третья моя встреча с вами, Владимир Владимирович.

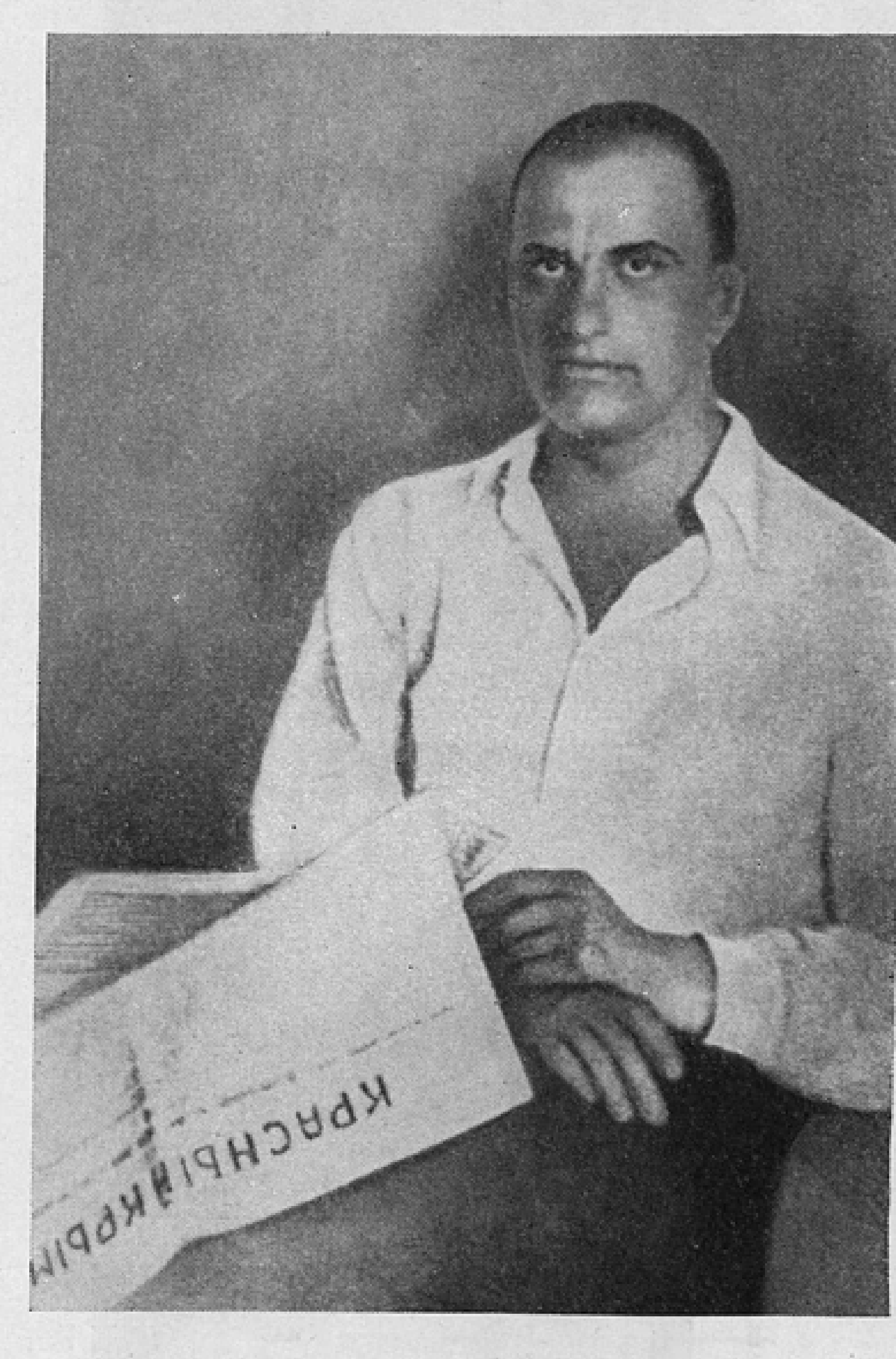
Поэт попросил ему напомнить о первых двух.

— Впервые я увидел вас еще до революции. Вы приезжали в Керчь с поэтами-футуристами, выступали все вместе. Я был гимназистом, но стихи ваши знал наизусть. Пришел к вам за кулисы и там читал их вам. Не помните?

— Не помню,— признался Маяковский.— Ведь во всех городах ко мне, к Бурлюку и Каменскому приходили с вопросами и стихами... А второй раз где мы с вами встречались?

— Это нельзя назвать в прямом смысле встречей,— пояснил наш секретарь.— Тогда, во второй раз, я-то вас видел, а вот вы меня увидеть не могли. То было уже после Октябрьской революции, в кинематографе. Я смотрел фильм, и в нем вы исполняли главную роль.

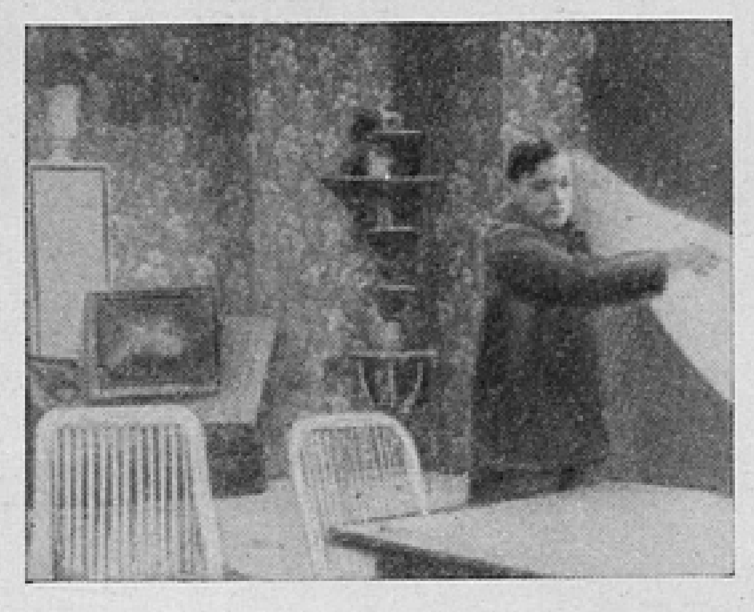
Маяковский пробасил что-то вроде: «Вполне возможно, было такое. В восемнадцатом году я играл для экрана в ателье «Нептун»... Тогда мне было

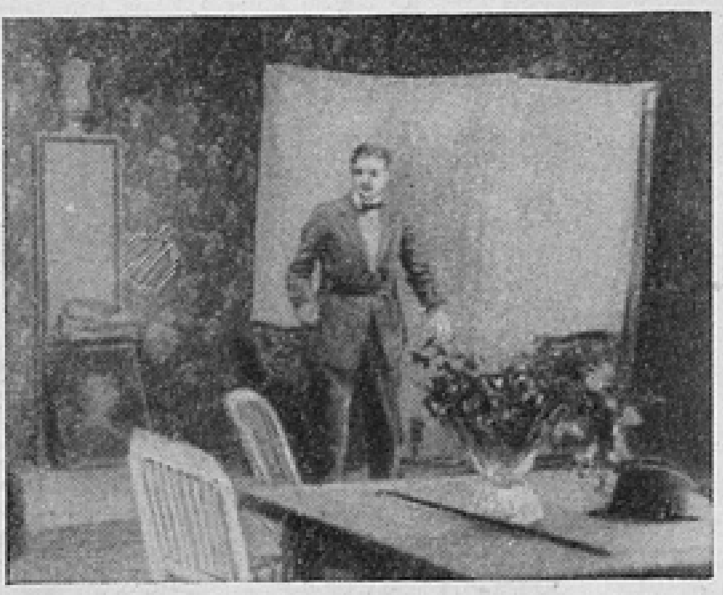


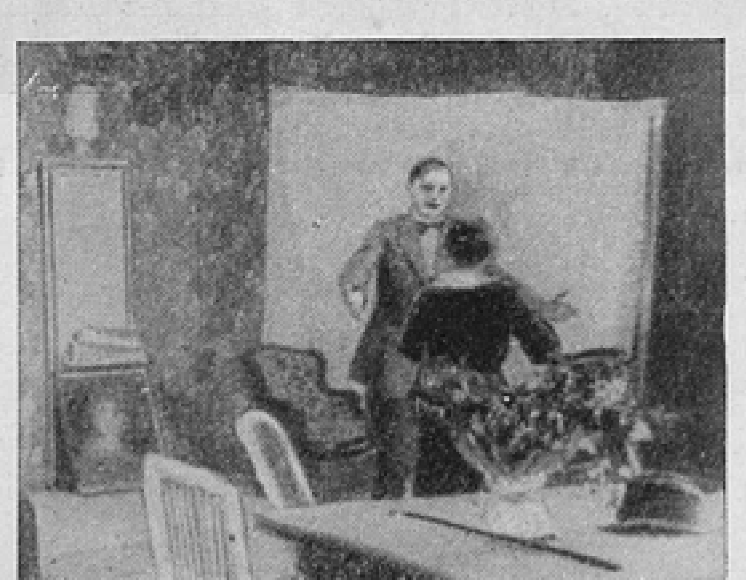
В. Маяковский в редакции газеты «Красный Крым». 1926












Кадры из «Закованной фильмой»

двадцать пять лет, я пытался стать актером кино. Написал три сценария, сам снимался во всех трех картинах. Получилось не то, что было мною задумано. Хозяева не давали работать так, как мне хотелось, скомкали все мои замыслы...»

Из трех лент с Маяковским в главных ролях сохранилась лишь одна. Это инсценировка рассказа итальянского писателя Э. Д'Амичиса «Учительница рабочих». Фильм вышел под названием «Барышня и хулиган».

Две другие картины пока не обнаружены. Одна из них, инсценировка романа Джека Лондона «Мартин Иден», называлась «Не для денег родившийся». Но тогда, в Симферополе, Маяковский сказал нам, что из трех лент, снятых по его сценариям и с его участием, самой неудачной вышла кинокартина под названием «Закованная фильмой» (в те годы слово «фильм» произносилось «фильма»).

Нам показалось, что даже по прошествии восьми лет он с горечью вспоминал о неудачной постановке этой картины в 1918 году. Поэт сказал, что ему хотелось бы переснять фильм заново.

— Поеду отсюда в Ялту, чтобы договориться с тамошней кинофабрикой. Я и сценарий этот основательно переработал. Назвал его «Сердце кино», а может быть, лучше будет «Сердце экрана». Только вот самому сниматься в главной роли теперь уже не придется, грузноват стал. Ведь сегодня мне уже тридцать три года, правда, по старому стилю.

...С тех пор когда Маяковский снимался в фильмах, миновало ровно сорок пять лет. Но за этот длительный период времени так и не удалось разыскать две ленты, в которых поэт исполнял главные роли.

В «Закованной фильмой» автор этого оригинального, даже чуть фантастического сценария играл зачарованного художника. Он влюбился в «заэкранную женщину», балерину из кинофильма. Эту роль исполняла Л. Брик.

Сценарий «Закованной фильмой» не сохранился, но с его либретто можно познакомиться в моей книге «Поэт на экране (Маяковский — киноактер)».

...Роль цыганки исполняла А. Ребикова, в ту пору актриса Московского Художественного театра. Она же была партнершей Маяковского в фильме «Барышня и хулиган»: Ребикова играла учительницу рабочих — барышню.

Участники постановки рассказали, что Маяковский работал над «Закованной фильмой» самозабвенно. Его работа перед объективом кинокамеры была смелой, всепоглощающе искренней, как все, что он делал.

И хотя один из видевших эту картину критиков впоследствии писал, что «поэт Маяковский набросал

в этом фильме основы новой актерской техники в кино... это тем более замечательно, что В. Маяковский не имел перед собой никаких образцов, так как заграничные фильмы не проникали тогда в блокированную Россию, тем не менее сам Владимир Владимирович был недоволен фильмом.

Скаредность хозяев «Нептуна», нежелание режиссера проводить репетиции перед съемками, чтобы дешевле обошлась аренда павильона, привели к тому, что спустя несколько лет Маяковский, вспоминая об этой картине, с горечью писал: «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда».

●

Все три фильма с участием Маяковского снимал Евгений Осипович Славинский — отличный оператор, человек большой культуры. У него сложились самые дружелюбные отношения с поэтом.

Лет через двадцать после работы с Маяковским старый оператор вспоминал, как в жаркие дни весны и лета 1918 года «главный заводила» своих кинопостановок Владимир Маяковский возился в съемочном павильоне в Самарском переулке с установкой декораций, сам рисовал, потом ставил вместе с рабочими декорации, находил и приносил к месту съемок нужную мебель.

Когда же с негатива печатали первые позитивные копии и для этой цели делали пробы, то, чтобы установить правильность экспозиции при печати, Маяковский обращался к лаборантам с просьбой:

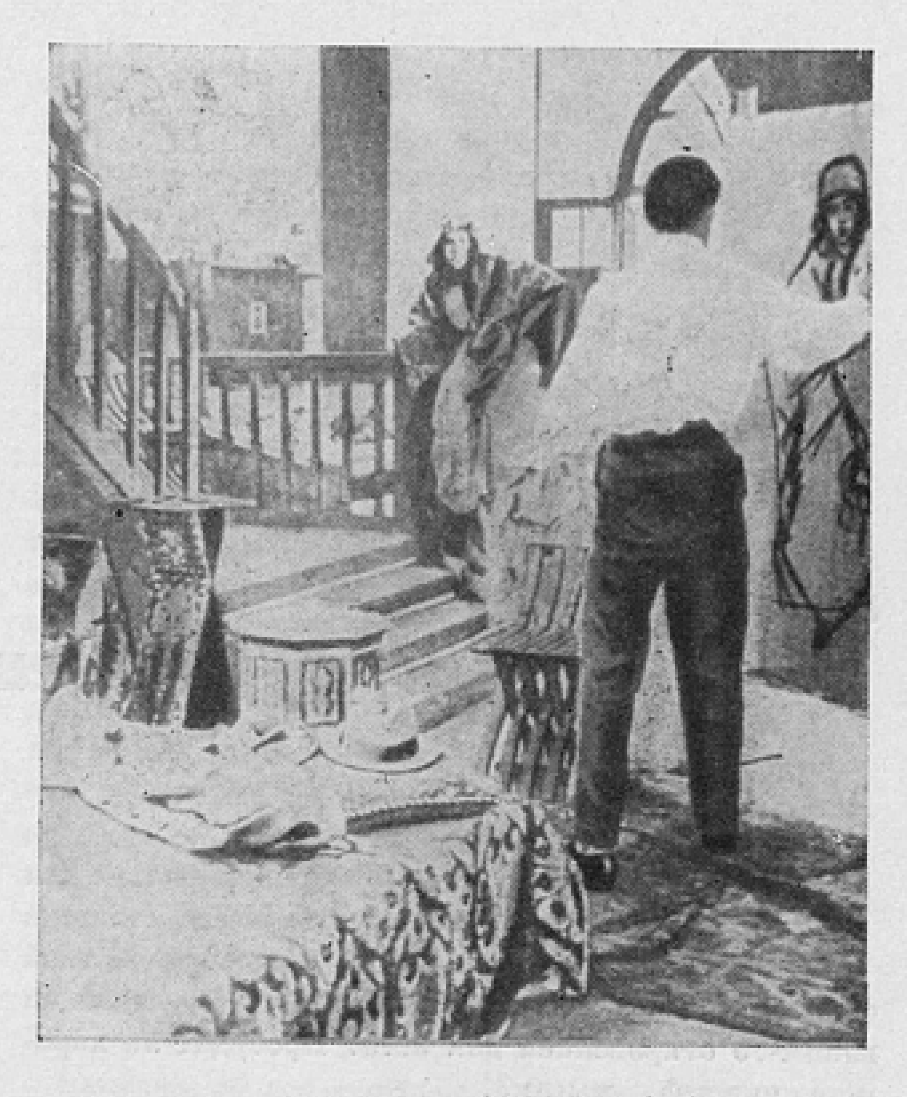
— Вы эти куски, пожалуйста, не выбрасывайте, товарищи. Вам они ни к чему, а мне останутся на память...

Из лаборатории он увозил куски еще не совсем просохшей ленты, на которой был запечатлен в роли художника. Эти кадрики Владимир Владимирович подарил исполнительнице роли балерины — Л. Брик. Она сохранила куски позитива «Закованной фильмой».

Немногим более двух тысяч кинокадриков — вот все, что осталось от фантастической кинопьесы, замысел которой так нравился Маяковскому, что он решил написать вторую серию.

Не так давно эти сорок с лишним метров сохранившейся ленты были переданы реставраторам.

Вновь напечатанный ролик нынешней весной был показан московским писателям. Две с лишним тысячи уцелевших кинокадриков ненадолго воскресили перед зрителями живой образ Маяковского, которому тогда было двадцать пять лет. Он играл, как известно, все свои кинороли без грима.



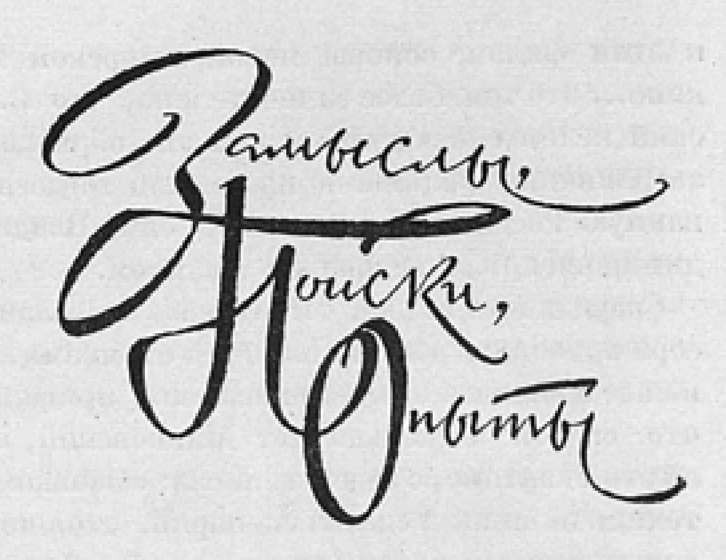
«Закованная фильмой». Сцена в мастерской художника. В роли художника — В. Маяковский, в роли цыганки — А. Ребикова

Вот что мы видели в сохранившихся кинокадрах.

... Художник захандрил. Он лежит на кушетке в своей мастерской. Перед ним плакат, на нем изображена балерина. Рисунок оживает. Женщина с плаката предстает перед художником. Он вскакивает, идет к ней. Другой эпизод: художник ждет ее в загородном доме, расстилает на столе белую скатерть. Она приходит и превращает эту скатерть в экран, становится перед ним в позу. Вот они вместе — художник и балерина — усаживаются у камина, чтобы поговорить. Приносят письмо. Они читают его...

Немного можно увидеть на сорока с чем-то метрах, но все мы с таким волнением смотрели «живого» Маяковского! У многих из нас возникла надежда: быть может, еще недостаточно активно велись поиски двух пока не обнаруженных киноработ Маяковского, сыгравшего для экрана не только зачарованного художника, но и одного из своих любимых литературных героев — Мартина Идена.

Быть может, со временем доведется нам увидеть не только эти уцелевшие отрывки, но и оба фильма полностью.



Н. ЛЕБЕДЕВ

Когда думаешь о детях...

Когда думаешь о будущем фильме для детей, то прежде всего ставишь вопрос: а что может дать твой фильм ребенку? Чем он обогатит его? Будет ли он каким-то откровением для него? Пробудит ли хорошие чувства, мысли?!

Воспитание советского человека в духе высокой коммунистической морали — одна из первостепенных проблем в нашей жизни.

Творческие усилия литературы и искусства помогают нашей партии и народу растить людей, достойных быть членами коммунистического общества, самого совершенного общества в мире.

Большое место в этом благородном деле отведено кинематографу — самому сильному по своему воздействию на человека искусству. Но в полной ли мере мы используем его богатейшие возможности?

За последние годы на экранах появилось немалое количество фильмов о молодежи, о ребятах, только окончивших школу. Как нечто непременное в каждом таком фильме — или свихнувшиеся, или пребывающие на пути к «завихрению» парни и девушки. Их, этих «героев», на глазах у зрителя перевоспитывают, а они, капризные парни и девушки, зачастую не перевоспитываются и уходят с экрана с неясной судьбой.

Я не ставлю перед собой задачи выяснить: почему драматурги, да и кинорежиссеры, которые, конечно, полностью разделяют лавры и тернии будущей картины, не докапываются до романтических, героических глубин наших положительных молодых героев, почему не выпишут и не покажут их интереснее, сочнее, ярче героев ущербных?

Нет материала? Неверно. Жизнь нашей трудовой молодежи необычайно красочна и по-настоящему волнующа, а ее героизм нередко граничит с героикой военных лет.

Материала много. Надо суметь его увидеть, отыскать. Надо его знать, а знать — значит изучать. А главное — надо любить, любить всем сердцем, всей душой, жить им, и тогда положительные герои в наших фильмах восторжествуют над «романтикой» отрицательных.

А сейчас пока что нередко бывает наоборот, и это приводит к творческим срывам и глубокой обиде зрителя за наших хороших людей.

Наша забота должна заключаться не только в том, чтобы дети получали побольше киноразвлечений (хотя и это нужно!). Мне кажется, что главная задача кинематографа — искусства огромной воспитательной силы — в том, чтобы нацелить свою мощь на тот возраст человека, когда, так сказать, закладывается его духовный фундамент, когда перед ним открывается невиданный мир явлений. Именно в этот решающий миг такому человеку, ребенку, надо помочь разобраться в этих сложных явлениях, помочь ему понять, что хорошо, а что плохо, что красиво, а что мерзко, что сильно, а что немощно, помочь ему впитать в себя лучшее, и тогда ущербных героев, разгуливающих по нашим экранам, будет меньше, а в конце-то концов они и совсем переведутся.

Болезнь легче предупредить, чем лечить.

Крестьянин начинает думать об урожае тогда, когда удобряет и пашет землю, сеет семена, любовно растит их, а не тогда, когда колос созрел и уже настала пора снимать урожай.

В постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» подчеркивается, что «главное должно состоять не в том, чтобы подвергать критике уже созданные слабые в идейно-художественном отношении кинофильмы, а в том, чтобы своевременно предотвращать появление таких фильмов, предупреждать возможные срывы...» (разрядка моя. — *Н. Л.*).

Почему же мы на нашем главном направлении, в борьбе за человека, начинаем не с профилактики и посева, не со своевременного предотвращения пороков, а вступаем в борьбу тогда, когда пороки становятся злом, бедой человека.

Конечно, воспитываться человеку, как и учиться, нужно всю жизнь. Жизнь не стоит на месте, она меняется, совершенствуется, предъявляет человеку все новые требования, и ему нельзя отставать. Но борьба за рождение чистого, доброго начала у ребенка, борьба за то, чтобы уберечь его от дурного, разлагающего влияния, чтобы растить в атмосфере высокой благородной морали,— одна из важнейших задач нашего искусства на сегодня.

II

Детям нужна большая кинематография.

«...Крайне редко на экраны выходят увлекательные... кинокартины для детей и юношества»,— отмечается в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

О том, что фильмов для детей очень мало, много говорят на различных совещаниях. Об этом пишут в газетах, в журналах. На это сетуют педагоги детских кинотеатров, жалуются и сами юные зрители. И действительно, если сеансы в кинотеатрах для взрослых до предела насыщены самыми разнообразными фильмами нашего и зарубежного производства (иногда в кинотеатре за один вечер идут два-три различных фильма), то на детских киносеансах новый фильм — событие! Стоит взглянуть на репертуар детских киноутренников в выходные и праздничные дни, когда школьнику после недельной учебы так требуется отдых и развлечение, стоит посмотреть, чем, какими фильмами их встречают кинотеатры, и становится грустно. Опять то, что было месяц, два, пять тому назад, опять повторные, «от корки до корки» засмотренные, пусть и хорошие, любимые, но много раз уже виденные фильмы.

И вот в таких-то условиях невзыскательные прокатчики и педагоги угощают ребят иногда... или «Ночами Кабирии», или двухсерийной лентой «Рокко и его братья» (это не домысел и не шутка — об этом говорилось на республиканском совещании работников кинотеатров и педагогов в Свердловске). А. С. Михалков, предлагая на встрече руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции возродить студию «Союздетфильм», которая одна выпускала в год семнадцать лент для детей, рассказал: многие киномеханики, работающие на селе, вынуждены, демонстрируя на детских сеансах фильмы, явно не рассчитанные на юного зрителя, прикрывать рукой объектив, когда идут наиболее «откровенные» кадры...

Многие «взрослые» фильмы по морально-этическим мотивам детям до шестнадцати лет смотреть запрещено. И это правильно. Но что дают детям взамен? Чем заполняют брешь в потребности ребенка видеть, знать, слышать? Ведь в период роста, когда перед ребенком с каждым годом, с каждым днем открываются все новые и новые глубины и грани мира, необходимо удовлетворять его растущую, жадную любознательность. В эти годы он хочет видеть и знать куда больше, чем знают его папа и мама. А кино владеет неотразимой притягательной силой. Вот ребята и стараются всеми правдами и неправдами увидеть все фильмы, и даже те, на которые «детям до 16 лет...». Если на такой запрещенный фильм не удается попасть в кинотеатр, то они подстерегают его у телевизоров. Если по телевизору родители не разрешают смотреть дома, то ребята, зачастую подстегиваемые нездоровым любопытством, бегут к приятелю. Не удалось увидеть у приятеля — узнают о фильме в пересказе тех, кто его видел, и, конечно, с акцентом на том, из-за чего фильм не был рекомендован детям.

Конечно, не все «взрослые» фильмы, особенно с морально-этической проблематикой, можно показывать детям. Но отбор запрещаемых фильмов, как мне кажется, должен быть очень тщательным и продуманным, памятуя, что дети двенадцати-пятнадцатилетнего возраста уже умеют мыслить, анализировать, делать выводы и многое от них уже нельзя скрывать, не нужно скрывать, а следует разъяснять. Не будь на некоторых фильмах печати ненужного запрета, ребята, просматривая их, или прошли бы мимо «опасных» мест, поглощенные общим ходом событий на экране, или не придали бы им значения. Не менее досадно и то, когда на экраны детских кинотеатров попадают и даже анонсируются как детские фильмы откровенно вредные. Меня удивила широкая реклама детского фильма «Симитрио» (мексиканского производства), в котором с удивительной откровенностью под видом любви, добродушия и почти заботы о старом заслуженном учителе показывается грубое издевательство над ним его учеников.

Мы воспитываем ребят в духе уважения друг к другу, к старшим, и то хорошее, что мы по частицам накапливаем в их сознании, в их душе, такой фильм только разрушает.

Что даст нашему юному зрителю большая детская кинематография? Во-первых, значительное увеличение фильмов для детей. Во-вторых, повышение качества. В-третьих, у этих специально детских лент несомненно будет более совершенная тематическая направленность, большее разнообразие тем, жанров.

Фильмами для детей иногда считают только детские фильмы, то есть те, где рассказывается о жизни детей и где центральные роли играют дети. Такое понятие неточно, оно ограничивает диапазон тем, жанров большой детской кинематографии. Картины о детях тоже очень нужны. Пусть ребята со стороны посмотрят на себя, на свою жизнь, на свои поступки. Это даст им пищу к размышлению, к осознанию многого, к интересным выводам. Польза от таких фильмов большая. Сколько добрых чувств вызывали детские фильмы А. Разумного («Тимур и его команда»), И. Фреза («Первоклассница», «Рыжик» и др.), Л. Голуба («Девочка ищет отца» и «Улица младшего сына»), фильмы «Счастливого плавания», «Андрейка» и многие другие!

Но ограничиться детскими фильмами с героями только детского возраста было бы, повторяю, неверно.

Большая детская кинематография предполагает большое разнообразие тем и материала — от наивной несложной сказки или повествования для самых маленьких до больших полотен для школьников старших классов.

В десятитомной Детской энциклопедии находят ответы на волнующие вопросы и самые маленькие и дети старших возрастов. Театры для детей (тюзы) не исчерпывают свой репертуар постановками «Кота в сапогах» и «Репки», а показывают творения А. Чехова, Л. Толстого, М. Горького. Зачем же возводить искусственные рогатки в кино? К тому же жизнь показала, что фильмы для детей (даже с детскими героями), сделанные всерьез, со всей ответственностью, становятся любимыми фильмами и взрослого зрителя. Сколько мы знаем примеров, когда «детские» фильмы «переигрывали» многие «взрослые» фильмы, шли с огромным успехом, имели прекрасную прессу, сотни, тысячи писем благодарных зрителей!

Такой и должна быть большая детская кинематография — гордостью нашего киноискусства.

III

Как увеличить количество фильмов для детей? Как поднять их качество?

Эти два вопроса между собой тесно связаны.

Увеличение количества фильмов диктует создание базы — студий детских фильмов. Детские объединения на столичных студиях «Мосфильм» и имени М. Горького, выпуск фильмов для детей некоторыми республиканскими студиями не в силах решить эту проблему, потому что мало кто из режиссеров хочет ставить детские фильмы. Берутся за это дело в основном выпускники ВГИКа, да и то, сделав один фильм (большей частью дипломную работу), спешат уйти во «взрослую» кинематографию.

Проблема творческих кадров для детской кинематографии — одна из самых сложных и важных. Режиссеров, постоянно работающих на этом участке нашего искусства, очень мало, их можно пересчитать по пальцам. И нет притока молодых сил, таких, кто навсегда бы посвятил свой творческий труд детям, сделал это целью своей жизни.

Решить эту задачу может, на мой взгляд, только самостоятельная Всесоюзная студия по производству фильмов для детей, которая должна быть создана в дополнение к существующим детским объединениям.

Переступая порог такой студии, режиссер будет отдавать себе отчет в том, куда он идет, зачем и чему должен отдать свои творческие силы.

Студия поможет такому режиссеру понять всю значимость его дела, поможет стать педагогом и другом миллионов ребят, откроет перед ним двери для большой творческой жизни и радости. Пусть молодые режиссеры поверят нам, людям старшего поколения, испытавшим и трудности своей профессии и радость результатов своего труда, что за каждую хорошую картину дети платят ценой своих огромных непосредственных чувств. А что может быть выше такого признания?

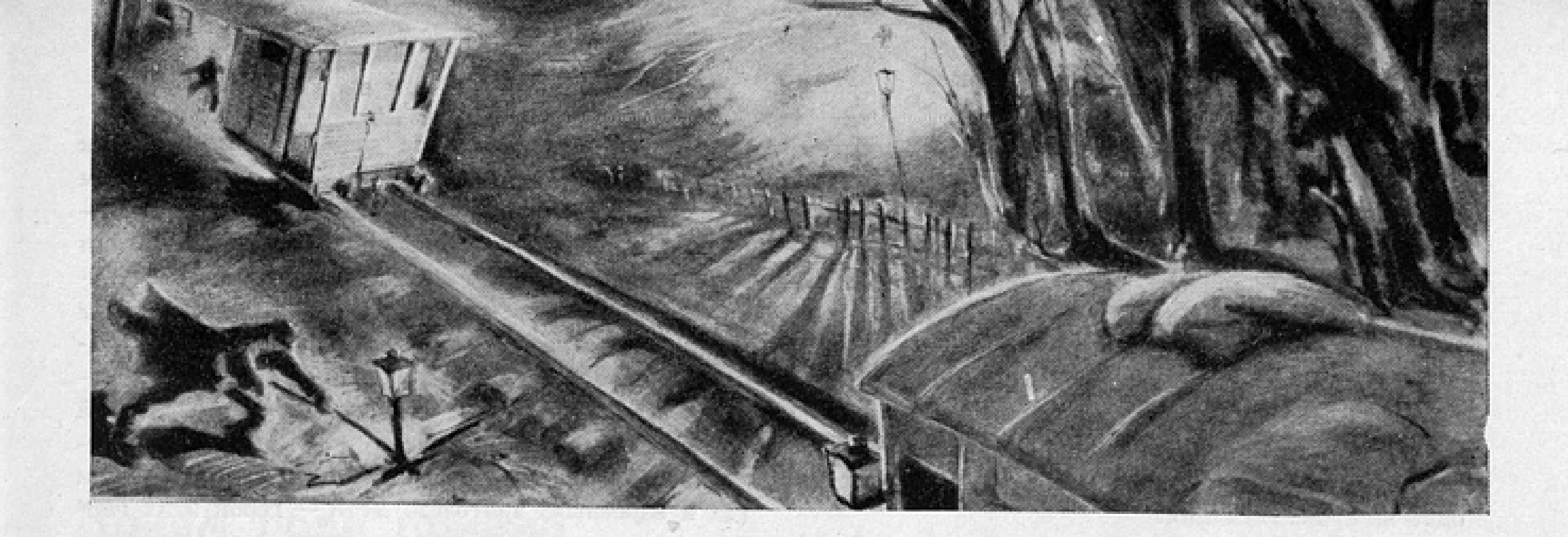
Всесоюзная студия детских фильмов заставит переориентироваться и ВГИК. Институт тогда уже в своих стенах будет готовить будущих постановщиков детских фильмов, часть которых, пройдя практику (поставив одну-две картины) на студии под руководством опытных мастеров, найдут (при желании) себе место и в детских объединениях на других студиях страны.

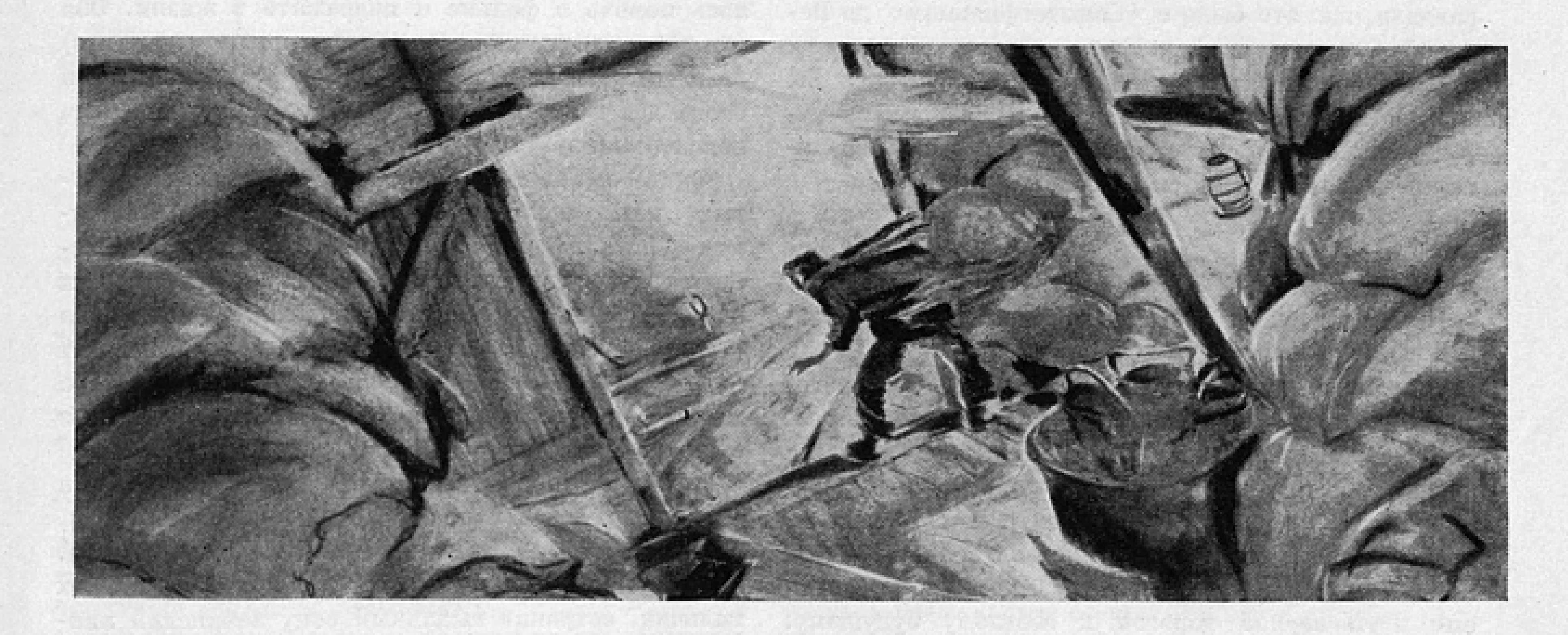
Студия станет центром тематического планирования, точно учитывая возраст зрителей, актуальность тем, наконец, творческий профиль и возможности того или иного режиссера.

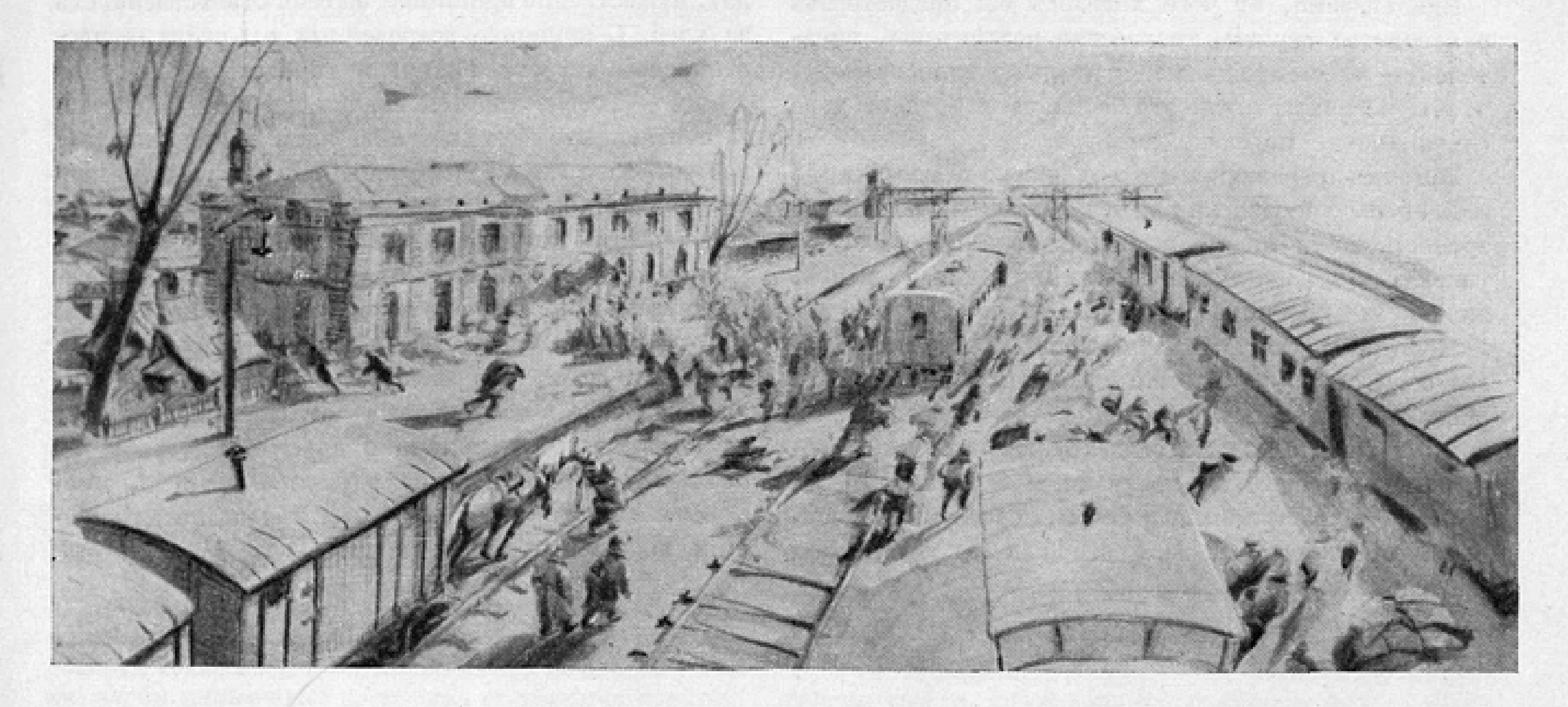
Студия стала бы и средоточием писательских сил. Осуществляя свои творческие замыслы, детские писатели работали бы рука об руку с режиссерами, и их деятельность не носила бы случайный, эпизодический характер, не пропадал бы их труд даром. А это нередко бывает сейчас и разочаровывает писателей, и многие из них не хотят работать в кино, считая эту работу для себя бесперспективной.

Каждый кинорежиссер — воспитатель, педагог, хочет он этого или не хочет. Режиссер фильмов для детей — педагог вдвойне. Поэтому студия должна быть лабораторией, где бы собирался и обобщался опыт работы над фильмами и на основе этого повышался профессиональный уровень людей творческого труда.

Все это вместе — тесная связь писателя с режиссером, твердый тематический план, обобщение и изучение опыта работы — и даст тот качественный







Эскизы декораций художника В. Савостина к фильму «М а н д а т». Сценарий А. Власова и А. Млодика. Постановка Н. Лебедева

подъем, которого так еще не хватает художественным фильмам для детей.

В Москве, Ленинграде, Киеве и других крупных городах нашей Родины детям предоставлены превосходные дворцы пионеров, дома пионера и школьника. Здесь развернута большая работа по воспитанию ребят.

Всего этого не имеют дети многих периферийных городов, и особенно дети сельских районов. И было бы справедливо, если бы в подарок им за их хорошие дела была построена специальная студия или отдана одна из существующих.

Материально такая студия полностью бы себя оправдала, как это было с «Союздетфильмом» до Великой Отечественной войны.

Но, главное, студия существенно вмешалась бы в дело воспитания детей, преградила бы путь зарождению человеческих пороков и помогла воспитанию хороших советских людей.

IV

Несколько слов об историко-революционных фильмах для детей.

Сейчас на студиях страны идет энергичная заготовка сценариев на историко-революционные темы. Это хорошо и нужно. Необходимо, чтобы наши люди, особенно младшего поколения, знали революционную историю нашей страны, нашего народа, чтобы революционные традиции служили светочем и маяком каждому советскому человеку, помогая ему идти верной дорогой к светлому будущему.

Единственно, от чего хотелось бы предостеречь руководство студий, творческие коллективы, писателей,— чтобы это движение не превратилось в моду, чтобы не захлестнули это большое и трудное дело случайность, поделки, халтура.

История революционного движения несомненно найдет свое отражение и в фильмах для детского зрителя. Дети любят заглядывать в прошлое, их увлекают героические события, подвиги людей, жизнь и поступки которых служат примером.

Меня могут спросить: зачем же делать такие фильмы специально для детей, если каждый историко-революционный фильм свободно может смотреть любой школьник? Должен сказать, что история, революционные события, показанные в фильме через призму мироощущения ребенка, сверстника теперешнего зрителя, делают его как бы участником происходящего.

В своем творчестве я дважды обращался к историко-революционной теме. Это были фильм «Солдатский сын» («Детство большевика») — об эксплуатации детского труда в царской России и участии ребят-подростков в заводской забастовке в 1905 году и фильм «Андрейка», в котором через жизнь рабочего мальчика показаны предоктябрьские дни в Петрограде 1917 года и первые часы Великого Октября. Оба фильма — «Солдатский сын» (1933) и «Андрейка» (1958) — с исключительным интересом и теплотой были приняты юным (да и взрослым) зрителем. Дети — герои этих картин — стали их добрыми друзьями, которым хотелось помочь в фильме и подражать в жизни. Оба эти фильма внесли свою (пусть очень скромную) долю в понимание теперешними ребятами жизни своих дедов и отцов, их борьбы за все то хорошее, чем они живут теперь.

Фильм «Мандат» по сценарию А. Власова и А. Млодика, к постановке которого я готовлюсь на киностудии «Ленфильм», должен явиться как бы продолжением темы «Андрейки». В этом сценарии, построенном на действительном факте, будет прочитана еще одна страница из революционного прошлого первых лет Советской власти, когда борьба с голодом, борьба за хлеб для революционного Питера стала одной из существеннейших забот В. И. Ленина.

Герой фильма — тринадцатилетний мальчишка Глебка Прохоров, отправляющийся вместе с отцом, комиссаром продотряда, за хлебом для Питера. В пути продотряд погибает. Оставшийся в живых мальчик, сохранив выданный отцу ленинский мандат, мужественно принимает на себя ответственность за хлеб. С помощью встреченных им ребят — крестьянской девочки Глаши и городского мальчика Миши — Глебке удается спасти хлеб от бандитов. Я считаю, что это возраст, хотя и трудный для работы, зато самый интересный. В эти годы ребята еще полностью остаются детьми и в то же время у них уже зарождается зрелость, которая делает их наполовину взрослыми. Дети в этом возрасте — многогранны по характеру, по восприятию, по поступкам.

Раскрыть эпоху, людей, идею будущего фильма предстоит всему творческому коллективу. От каждого человека в коллективе — от авторов, режиссера, оператора, художника и других — потребуется немало усилий, выдумки, вдумчивого труда, профессионального мастерства, чтобы фильм стал хорошим подарком нашим детям.

Прием ради приема

Художественный прием не существует сам по себе. Он возникает каждый раз как необходимость, как средство выразить мысль и чувство, владеющие художником. Если говорить конкретно об операторе (речь пойдет именно о нем, а если быть еще конкретнее — о работах Юрия Ильенко), то в комплексе средств, которыми он располагает, выделяется какое-то основное, ключевое для изобразительного решения данного фильма. Характер выбора определяет обычно драматургия.

Ключом Ю. Ильенко в его дипломной работе «Прощайте, голуби!» — картине насквозь лиричной — стал свет. С помощью света оператор помогает выражать характеры героев, светом поэтизирует город, в котором они живут, словом, свет рождает атмосферу фильма — чистую, радостную.

Второй фильм, снятый Ю. Ильенко, «Где-то есть сын» (сценарий Д. Холендро, режиссер А. Войтецкий) по сюжету довольно примитивен. Старый рыбак Харлампий ждет письма от сына, который когда-то оставил его, ждет терпеливо от первого до последнего кадра, но безнадежно.

Авторы искусственно усложняют эту бытовую ситуацию и, как ни странно, ищут многозначительность с помощью изобразительного решения.

Откуда это идет? Понимая слабость сценария и отсутствие в нем необходимого действия, многие молодые операторы берут на себя непосильную задачу драматизации. При этом порой, как мы видим на примере фильма «Где-то есть сын», ключевым приемом становится «свободная камера», съемка с движения.

Некоторые операторы за основное условие кинематографической правды берут тождественность ощущений человека в жизни и в зрительном зале. При этом они рассуждают примерно так. Человеческий глаз привык наблюдать за предметами в динамике, он оглядывает мир на все 360 градусов. Следовательно, оператор не должен ограничивать зрителя плоскостью экранного изображения под углом в 40—60 градусов, он должен стремиться к тому, чтобы давать постоянную смену планов разной крупности в пределах одного кадра с полным охватом пространства. В результате, считает иной оператор, зритель сам оказывается вовлеченным в действие, он наблюдает за событиями, как бы находясь среди героев фильма; в этом случае «свободная камера», дающая возможность быстрой смены объектов съемки, якобы становится средством вторжения в жизнь. Ю. Ильенко снимает 162 плана из 166 объективом с фокусным расстоянием 18 миллиметров. Он как бы исходит из свойств человеческого зрения: ведь 18-миллиметровый объектив и человеческий глаз имеют много общего.

Однако существует принципиальная разница между жизненным восприятием окружающего мира и восприятием в зрительном зале.

Главная ошибка оператора в данном случае заключается в том, что он стремится натуралистически перенести на экран подобие действительности, в то время как в основе искусства — художественный образ. Истинно образное мышление художника рождает образное ви́дение жизни, а не ее копирование, хотя бы и мастерское. «Свободная камера» при этом может оказаться необходимой, может — ненужной и даже мешающей.

Надо еще заметить, что движение камеры — вообще сильное средство, обычно применяемое в тех случаях, когда необходима драматизация действия. Этот прием хорош там, где нужен сильный смысловой акцент. А Ю. Ильенко пользуется им неумеренно часто, независимо от того, решает ли он узловой эпизод фильма или чисто проходной. В подавляющем большинстве случаев смысловая нагрузка сцен этого приема «не выдерживает». Таким образом, акцент смысловой заменяется акцентом внешне изобразительным. Вспомним, например, один из эпизодов фильма — разговор Карпова и Харлампия о переезде старика в новый дом. Драматургически сцена очень проста: умеренные чувства, обыденные слова («...Ну зачем мне новый дом?.. Ну, просто здесь свету нету... Ну, как я тебе свет проведу?»), камера тем временем взволнованно мечется от шофера к Карпову, от Карпова к Харлампию, изображение резко переходит от общего плана к крупному и обратно.

Это и есть прием ради приема, форма ради формы.

При динамической съемке перед оператором встает новая трудность: осветить сцену. С этой задачей Ю. Ильенко справляется мастерски. Он использует для подсветки лиц актеров перекальные лампы ЗН-6, которые переносились вслед за ним осветителем в процессе съемок. Сцена разговора Карпова и Харлампия решается так. Действие происходит в комнате Харлампия (в павильоне была построена декорация комнаты с четырьмя стенами, полом и потолком). Спокойный по содержанию разговор сопровождается проездом вокруг стола длиной в 62 метра с выделением планов то Карпова, то Харлампия. При этом замечательно освещена декорация: в кадр входят стены, пол и потолок комнаты, причем очень точно воспроизведен световой эффект от керосиновой лампы (в абажур был вмонтирован осветительный прибор, для моделировки лиц актеров применялись

приборы «бэби», оператор стоял на движущейся тележке и вел съемку с рук). Однако в результате фальшь эпизода, ложного по сценарной основе, становится еще нагляднее.

Или сцена, в которой Харлампий относит письмо незнакомой девушке. Старик идет по улице, поднимается по лестнице дома, стучит в дверь и отдает письмо какому-то парню. План многозначительно длинный (52 метра), камера непрерывно следует за героем, напряжение нагнетается, словно идет подготовка к важным событиям, но после этого в сцене так ничего и не происходит. Операторский прием звучит как холостой выстрел. Таких примеров в картине много. В результате прием приобретает обратное действие: если первые 10—15 минут зритель с интересом следит за экраном, то очень скоро он начинает чувствовать себя обманутым и заинтересованность уступает место раздражению.

Необходимо отметить также, что при съемке с рук, с движения всегда трудно избежать некоторой перекошенности или дрожания кадра. Однако техническое несовершенство приема остается незамеченным в эпизодах эмоционально напряженных — например, в сцене свадьбы Нади и матроса, когда камера в руках оператора становится живым соучастником происходящего. Фиксируя отдельные моменты танца, переходя от общих планов к крупным, пользуясь различными ракурсами, Ильенко эмоционально точно передает атмосферу деревенской свадьбы. К сожалению, таких эпизодов в картине совсем мало.

С точки зрения узкопрофессиональной в этой работе Ю. Ильенко демонстрирует отличное владение камерой. Но оператор является подлинным художником тогда, когда находит форму, органически соответствующую содержанию. Злоупотребление формальным приемом в данном случае лишний раз подчеркивает искусственность, надуманность образов и ситуаций.

М. ГОЛДОВСКАЯ

Первый кадр

Когда гостиница называется «Юность» — это хорошо, но ведь есть и конфеты с таким же названием. Вообразите: «Дайте мне двести граммов «Юности»!»

Надо взглянуть на сводную афишу московских кинотеатров, чтобы увидеть, как недалеко ушла фантазия кинематографистов от выдумки кондитеров.

Представьте себе, что эта афиша предлагает вам «Большую дорогу». Вы помните, как все начиналось с дороги, как была она уже большой и голубой одновременно, что были уже три просто дороги и дорога длиною в год, что дороги манили к звездам, сулили надежду, весну и даже бессмертие, вели вдаль и на запад, а потом выяснялось, что на дорогах разбивались мечты и приводили они к новым испытаниям, а то и на эшафот. «Большими» выглядят на киноафише земля и деревья, семья и жизнь, вальс и концерт, надежды и маневры. Право, надо обладать незаурядным воображением, чтобы представить себе за «Большой дорогой» умную, острую, изящную комедию, в которой вас ждет встреча с Ярославом Гашеком и бравым солдатом Швейком — Страшлипкой.

С количеством «больших» и «дорог» могут соперничать только «девушки»: венские, седые, любимые — кто с коробкой, а кто с гитарой; они появлялись то с Тянь-Шаня, то из Араратской долины, бродили без адреса по столице, спешили на свидания, будили мечты, проявляли характеры. Считали их и поштучно: иногда одна приходилась на сто мужчин, а то, наоборот, их оказывалось двенадцать на одного. Тем временем уходили годы девичьи и вновь наступала девичья весна.

...Название — не этикетка, не просто реклама, даже не предисловие. Это первый кадр фильма. Он может быть намеренно афористичным — «Молодо-зелено», «Чужая родня» — или заранее романтическим — «Прощайте, голуби!», «Повесть пламенных лет».

Удачное название становится нарицательным — «Неподдающиеся».

Когда мы видим на афише: «Пес Барбос и необычный кросс», в жанре сомневаться не приходится.

Конечно, яркие наклейки, вроде «Прыжок через пропасть», «Осторожно, бабушка!», не спасают плохие фильмы. Но и не способствуют кассовым сборам (а об этом тоже стоит думать) безликие до уныния «Половодье» и «Люди на мосту».

Отталкивает навязчивая многозначительность в заголовке. «Суд сумасшедших», «Молчат только статуи» — здесь звучит не просто тенденция (тенденциозность — право и обязанность художника), но и претензия. «Первый кадр» берет на себя непосильный груз.

Авторы «Девяти дней одного года», последовательно отбрасывая нарочитость в своем фильме, отказались и от названия «Я иду в неизвестное». Ведь вычурность в конечном счете беспомощна. В самом деле, не поймешь сразу, отчего «Летят журавли», почему «Деревья были большими»...

Родители, прежде чем назвать новорожденного, размышляют, примеряют, как звучит имя и отчество, имя и фамилия. Правда, раздумья эти порой не мешают появлению Идеи и Академии, Трактора и Диктатуры. Таким родителям С. Маршак посвятил шуточные стишки:

Пусть поймут отец и мать,
Что с прозваньем этим
Век придется вековать
Злополучным детям...

Читайте Маршака!

А. ЦАРЕВ

Дело действительно творческое

«Дубляж — дело творческое, и решать вопросы, связанные с ним, следует по-творчески».

Так закончил свою статью в 12-м номере журнала «Искусство кино» за 1961 год артист Центральной студии киноактера Б. Кордунов. В статье шла речь о неблагополучии на «дубляжном участке» кинематографического фронта, неблагополучии как техническом, так и в первую очередь творческом.

С тех пор прошло больше полутора лет. Проблема, затронутая Б. Кордуновым, вызвала живейший интерес со стороны читателей журнала. Об этом свидетельствует множество писем, полученных редакцией в связи с самою статьей и после того, как в 9-м номере за 1962 год журнал опубликовал обзор читательских писем на эту тему.

Ни словом не отозвались только те, кто в первую очередь, казалось бы, должен быть заинтересован в решении проблем, поднятых Б. Кордуновым на страницах журнала,— творческие работники, занимающиеся дубляжем.

Впрочем, с их молчанием можно было бы примириться, если бы на сигналы о тревожном положении дел с дубляжем они ответили делом — повышением качества (увы, приходится употреблять это так не творчески звучащее слово) дублирования. Однако воз и ныне там же, где он был полтора года назад. Посредственно и плохо дублированные фильмы по-прежнему выходят на экран, и в их потоке тонут отдельные действительно интересные, действительно творческие работы, как, например, отлично выполненный дубляж фильма «Двенадцать разгневанных мужчин» (режиссер дубляжа покойный Б. Евгенев) или подлинно творческая победа актера С. Курилова, высокоталантливо сыгравшего вместе с Чарльзом Лаутоном роль адвоката в картине «Свидетель обвинения».

Творческое, а не ремесленное отношение к проблеме дубляжа — это, помимо всего прочего, еще и попытка (хотя бы попытка!) найти в каждом отдельном случае определенный принцип дублирования той или иной картины. Можно спорить с создателями русской версии японского фильма «Без имени, бедные, но прекрасные», которые сделали слышимой речь героев картины — глухонемых, изъясняющихся языком жестов,— однако нельзя не признать, что режиссер, звукооператор, актеры, работавшие над дубляжем, искали, то есть подошли к своей задаче по-творчески.

И тем не менее, даже если дубляж удачен, мы говорим о нем как о вынужденном компромиссе.

Вот сейчас выходит на экран картина, в которой дубляж — необходимый творческий компонент. Представьте себе, что вы в одинаковой степени владеете чешским и русским языком и смотрите фильм «Большая дорога», герои которого говорят то по-русски, то по-чешски. Дубляж вам как будто бы не нужен?

В том-то и дело, что необходим. Закадровый голос, который переводит для вас произнесенные по-чешски реплики,— это не только и, как говорится, не столько переводчик, сколько иронический комментатор. Фильм рассказывает о похождениях Ярослава Гашека, и повествование ведется не «объективно», а так, как словно бы нам обо всем рассказывал сам Гашек,— не тот, которого мы видим на экране, а другой, повзрослевший и слегка иронически относящийся и к самому себе, каким он был несколько лет назад, и к своим похождениям.

И вот эта, что ли, «двойственность» Гашека — главного действующего лица фильма и неназванного, но ощутимого автора повествования — и передана блестяще в дубляже. В иронической невозмутимости (или, если хотите, в невозмутимой ироничности) закадрового перевода-комментария слышны интонации создателя «Швейка», насмешника и мудреца.

Быть может, кто-нибудь скажет, что дубляж в картине «Большая дорога» несет совсем иные функции, чем в зарубежных фильмах, выходящих на наши экраны, и поэтому удача его ничего не доказывает. В этом есть доля истины. Разумеется, нелепо было бы механически переносить сам принцип дублирования, использованный в фильме «Большая дорога», на другие картины. Речь идет не о принципе дублирования, а о принципе подхода к дублированию, как к делу творческому, то есть требующему в каждом отдельном случае поиска, эксперимента своего решения.

А. ЯКОВЛЕВ

Климентий МИНЦ

Мажор

Как художник смотрит на мир? Что видит он в окружающем нас водовороте жизни?

Размышляя о творчестве того или иного художника, надо понять, что важнее всего не его техника и приемы, а строй его мысли, мировоззрение.

Любопытно отметить такое явление: вот рядом стоят два человека... Почему-то ограниченный человек со скептическим выражением лица кажется глубже и даже умнее, чем умный человек с восторженным и веселым лицом! Не случайно вельможи и бюрократы хранят сумрачное выражение лица.

Трагики кажутся значительнее комиков!

От этого неглубокого взгляда тянутся подгнившие корни незадачливой критики жанра комедии.

От невнимания и пренебрежительного отношения критиков немало пострадала советская кинокомедия, самый любимый и наиболее демократический жанр в искусстве.

ЧЕРНАЯ ПОЛУМАСКА

Это было сорок лет назад.

1923 год. Бывший особняк купца Саввы Морозова на Воздвиженке, неподалеку от Арбатских ворот.

Театр Пролеткульта. Сергей Эйзенштейн ставит пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Одним из аттракционов этой эксцентрической постановки, в задачу которой входило разоблачение «гидры международной контрреволюции», была роль Голутвина. Ее исполнял никому не известный актер в черной полумаске. Он ходил по проволоке, летал на трапеции, играл на концертино...

Под черной полумаской скрывалось улыбающееся лицо двадцатилетнего Григория Александрова, бывшего киномеханика, театрального реквизитора и электротехника.

Спустя сорок лет, в 1963 году, в этом же особняке, где ныне помещается Дом дружбы; в том же зале, мы увидели президента общества «СССР — Италия» — народного артиста СССР, профессора, кинорежиссера Григория Васильевича Александрова.

За сорок лет люди сильно меняются. Иногда их даже трудно узнать. Но Григория Александрова мы узнаем по улыбке.

Он всегда улыбается!

И в этой улыбке ключ к его творчеству.

Он глядит на окружающий его мир, на города, на леса, на моря и реки, фабрики и заводы, на стройки и на колхозные поля, и уж конечно, на людей — с доброй улыбкой!

Он смотрит на нашу действительность восторженными глазами и повсюду ищет улыбку, радость, веселье и смех.

Перед ним обыкновенный дом. Самые обычные маляры в люльках с ведрами и кистями красят дом. Но у Александрова маляры начинают пританцовывать. В их руках пляшут кисти. Краска ложится в такт музыке. Маляры весело распевают куплеты. А припев уже подхватывают люди на балконах и в окнах. И вскоре весь дом превращается в музыкальный ящик!

Люди в фильмах Александрова трудятся под музыку и непременно поют.

Он видит мир солнечным, бодрым и веселым.

И если бы ему надо было по ходу действия

снимать лужу на улице, то он увидел бы в этой луже не пьяную физиономию, а отражение солнца, и уличная лужа засверкала бы у него в картине, как зеркало.

И если надо было бы снимать двор, где женщина развешивает белье, то Григорий Александров обязательно развесил бы разноцветное белье, как флаги расцвечивания на корабле во время морского праздника.

Праздничный, жизнерадостный художник!

У НИКИТСКИХ ВОРОТ

1963 год. Кинотеатр Повторного фильма. Его очень любят москвичи. Ведь здесь и только здесь можно посмотреть фильмы прошлых лет.

Я сижу в фойе в ожидании сеанса. Из зрительного зала доносится гомерический хохот. Короткая пауза. Вспоминаешь себя мальчишкой. Так хохотали, когда на экране появлялся Макс Линдер.

Новый взрыв смеха пробивает кирпичную стенку. Его раскаты звучат, как майский гром, заряжая душу электрическим зарядом оптимизма.

На экране музыкальная эксцентрическая комедия Григория Александрова «Веселые ребята»! Его первая большая самостоятельная работа. Дебют кинорежиссера-комедиографа.

Выходя из кинотеатра Повторного фильма, я с удовольствием глядел на веселые лица зрителей. Многие еще смеялись, вспоминая комические трюки и забавные происшествия.

Поучительная история у этого фильма. В свое время «Веселые ребята» были встречены литературными снобами и эстетами в штыки. А над кассами кинотеатров постоянно висели плакатики: «Все билеты проданы». Народ «проголосовал ногами».

«Веселые ребята» начали свое триумфальное шествие по родной земле.

Эта комедия в истории советской кинематографии сыграла большую роль. И не только потому, что режиссер Александров прорвал фронт и начал глубокий рейд по тылам трагедии, драмы и прочих «тяжелых» жанров.

Александров понял значение песни и понял это как художник, пожалуй, первым в отечественной кинематографии.

«Веселые ребята» сыграли роль ракетоносителя, который выпустил песню, спутника жизни, точно на заданную орбиту.



Э. Тиссэ, С. Эйзенштейн и Г. Александров в павильоне на съемках фильма «Стачка». 1924

Буквально на другой день после выхода этой комедии в свет народ дружно запел песни из «Веселых ребят».

Литературные снобы и эстеты не унимались и продолжали свои атаки на эту музыкальную эксцентрическую комедию.

«Бред!» «Безвкусица!» «Трюкачество!» «Отсутствие логики!» «Клоунада!» «Балаган!» «Где идея?»

Вульгарным и недалеким критикам казалось, что идея произведения должна бросаться в глаза, как два белоснежных куска сахара в стакане чая. Они не желали, чтобы художник размешал сахар. Им хотелось, чтобы народ прихлебывал чай горьким, но зато любовался бы неразмешанным сахаром на дне стакана.

Александров посмел размешать сахар! «Где же идея? — кричали критики. — Ее не видно!» Им было невдомек, что идея произведения, содержание, форма — все это должно быть неразделимо и находиться в органическом единстве.

«Веселые ребята» — это клоунада, балаган!» — кричали они.



С. Эйзенштейн и Г. Александров на аэродроме в Берлине. 1928

«...А почему же вы так презрительно относитесь о балагане? Еще это вопрос, точно ли всякая прилизанная драма, даже хоть бы в ней все три единства соблюдены были, лучше всякого балаганного представления. Относительно роли балагана в истории театра и в деле народного развития мы еще с вами поспорим» — вот что писал великий русский критик Н. Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве».

Да, балаган! И прекрасно и похвально, что, создавая народную комедию, режиссер Александров опирался на замечательные традиции русского балагана, на искусство русских скоморохов, на демократическое зрелище, на народные гулянья, на цирк, на клоунаду, на массовую песню.

«Нелогично!»—гремели критики в своих статьях.

Хотелось бы напомнить несколько фраз, сказанных Лениным об эксцентризме. Их записал М. Горький. «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать а л о г и з м (разрядка моя.— *К. М.*) обычного. Замысловато, а — интересно!»

Критики писали: «...авторы в погоне за смехом» и т. д. и т. п.

А за чем же должны гоняться комедиографы? За слезами, что ли?!

Критики комедии «Веселые ребята» проявили тот умственный аристократизм, по поводу которого Д. Писарев говорил: «Что за искусство, которого произведениями могут наслаждаться только немногие специалисты?»

Прошло сто два года с тех пор, как великий русский критик написал эти слова, но, к сожалению, они еще не потеряли свою актуальность в наши дни.

...Вот о чем я думал тогда у Никитских ворот, посмотрев в кинотеатре Повторного фильма первую работу Григория Александрова.

«Веселые ребята» живут уже тридцать лет!

ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ

Советские киноинженеры изобрели так называемый «эффект присутствия». Этот оптический эффект можно наблюдать в панорамном кино.

К сожалению, некоторые наши деятели искусств создали «эффект отсутствия» зрителей в кинотеатре.

Печальный эффект!

К чести Григория Александрова надо сказать, что он всегда неустанно думал о тех, для кого он делал свои картины.

Пожалуй, ничто так не может огорчить настоящего художника, как неуспех его произведения у народа.

Когда Тургенев узнал, что его роман не понравился, он примчался из Парижа в Петербург, чтобы понять, что случилось — не отстал ли он от времени?!

Не отстал ли, заметьте!

И он не принимал гордую позу и не изрекал, что его поймут через сто лет!

Достоевский писал из Женевы, что он придумал восемнадцать планов за две недели, боясь, что его работа покажется скучной читателю.

Да, прав Алексей Толстой, говоря, что нужно испытывать ужас перед тем, чтобы читатель не заскучал.

И у тех, кто бросил упрек авторам «Веселых ребят», что на их комедию пошла отсталая часть населения, можно спросить, учитывая, что на сеансах побывало более пятидесяти миллионов советских людей: не многовато ли у нас отсталых? Не клевещете ли вы на наших зрителей? Не вернее ли было бы заняться более серьезным анализом успеха фильма?

•

Тем временем, пока шли эти споры, Александров задумал новые кинокомедии.

В те годы проходили острые дискуссии о том, возможна ли советская сатира? Нужна ли она? Немало находилось таких, которые ополчились против сатирического жанра.

И вот в такой обстановке Григорий Александров создает музыкальную сатирическую комедию «Волга-Волга».

Оказалось, что сатира нужна, полезна, интересна!

С этой точки зрения, общественно-политическое значение «Волги-Волги» огромно.

Образ бюрократа Бывалова, созданный выдающимся мастером комедии Игорем Ильинским, не только запомнился, но и стал нарицательным. Появилось новое слово-понятие «бываловщина»!

Песня по-прежнему в этом фильме входила в органическую ткань и вскоре начала самостоятельный путь по жизни.

С песнями из «Волги-Волги» народ шел на Красную площадь. Эти песни народ распевал на массовых гуляньях, на колхозных полях, на фабриках и заводах. Эти песни можно было услышать в поездах, на пароходах, на стройках и лесосплавах.

Эти песни поистине помогали жить и трудиться!

Песня в фильмах Г. Александрова была творческой программой художника, создававшего свои фильмы не для избранного кружка ценителей искусства, а для всего народа.

Песня была окончательно взята на вооружение отечественной кинематографией, и не только Г. Александровым, но и другими мастерами советского кино.

Музыкальная сатирическая комедия «Волга-Волга» имела поистине всенародный успех и всеобщее признание и по сей день не сходит с экранов.

Белинский писал, что комедия есть цвет цивилизации и плод развившейся общественности. Так не пора ли уже нам наконец избавиться от пренебрежительного и барского взгляда на комедию как на второстепенный жанр?!

Не пора ли нам, говоря о славном прошлом советского киноискусства, несколько расширить «обойму» и называть в числе лучших картин хотя бы одну комедию?

Ни в одной из статей, ни на многочисленных собраниях, говоря о замечательных традициях советской кинематографии, о чудесных достижениях отечественного киноискусства, вспоминая такие прекрасные фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», трилогия о Максиме, «Чапаев», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Учитель», «Сельская учительница» и др., мы почему-то стыдливо не называем ни одной советской кинокомедии.



Ростов-на-Дону. С. Эйзенштейн, И. Бабель и Г. Александров. 1928

На съемках фильма «Цирк». В центре Анри Барбюс и Л. Орлова





В перерыве между съемками фильма «Весна». Слева Г. Шаховская. В центре Г. Александров и Н. Черкасов. Справа оператор Ю. Екельчик



Репетиция сцены из фильма «Светлый путь»

А ведь «Волга-Волга» заслуживает этого, дорогие товарищи!

Не пора ли уже с должным уважением отнестись к труженикам этого жанра.

Будем же справедливы к собственной истории, к своему прошлому, к хорошим традициям.

Какая польза от того, что мы предаем забвению наши достижения в области самого труднейшего жанра в искусстве?

Пользы никакой. А вред налицо. Комедий становится все меньше и меньше.

Просматривая тематические планы киностудий, с горечью убеждаешься в том, что комедия существует на положении пасынка, что драма, мелодрама, трагедия и прочие «тяжелые» жанры почти полностью оккупировали страницы производственных планов и павильоны киностудий.

А положение комедиографов на производстве чем-то напоминает беспаспортное положение комика Аркашки Счастливцева из «Леса» Островского.

В этом легко убедиться, если заглянуть в списки членов сценарно-редакционных коллегий, художественных советов киностудий и главных редакций управлений.

Для всех нашлись места, кроме комедиографов.

Кто же будет не от пленума к пленуму СРК, а ежедневно заботиться о развитии отечественной кинокомедии и музыкальных фильмов?

Как я уже писал выше, общественно-политическое значение «Волги-Волги» было огромно. Это был один из первых советских фильмов, поднявший знамя сатиры.

Именем Бывалова клеймили бюрократов в газетных статьях и фельетонах.

●

Мелодия композитора И. Дунаевского из фильма Григория Александрова «Цирк» стала позывным сигналом советского радиовещания.

Острие этой комедии-мелодрамы было направлено против расизма.

Трагическая судьба американки и ее маленького сына-негритенка Джима, которые нашли своих истинных друзей и любовь в СССР, явилась интересной основой для яркого и поучительного зрелища.

В этом фильме особенно расцвели дарование Александрова и его творческая манера.

Патетика сочеталась с юмором. Лирика выигрывала от связи с комическим. Музыка и песня по-прежнему были органическими компонентами картины.

Темп и ритм в этой работе Александрова были безукоризненны и мастерски точны. Хотелось бы напомнить некоторым нашим режиссерам о том, с какой тщательностью Александров работал над сценами. Например, строилась лестница для прохода героини. Александров подсчитал, сколько нужно построить ступенек на марше лестницы — точно

по количеству музыкальных тактов, и добился поразительного эффекта. Это была работа мастера. Любовь Орлова в роли Марион Диксон была восхитительна.

Интересно, что это была первая советская киноактриса, которую назвали «звездой» кино.

Оптимизм фильма «Цирк» был необычайным по своей силе. Этому в большой степени содействовала замечательная музыка И. Дунаевского. Достаточно вспомнить знаменитый марш. «Цирк» Григория Александрова, так же как и «Волга-Волга» и «Веселые ребята», получил всенародное признание.

Эти три работы являются золотым фондом отечественной кинокомедии.

ФА-ДИЕЗ МАЖОР!

Беседуя с одним композитором, я поинтересовался, какая тональность в музыке наиболее солнечная, радостная, яркая, бодрая, оптимистичная.

Он мне назвал фа-диез мажор.

И сыграл мне несколько произведений, написанных в этом ключе.

Я вспомнил фильмы Александрова.

Несомненно, что эта нота и является ключом к творчеству этого режиссера.

Солнечно! Ярко! Бодро! Оптимистично! Искусство Григория Александрова мажорно с начала и до конца.

Английский физиолог Гарвей писал, что один день пребывания цирка в маленьком городе дает для здоровья его жителей гораздо больше, чем все лекарства, которые они съедают за год.

Жизнерадостное искусство!

И не случайно, когда вспоминаешь «Веселых ребят», «Волгу-Волгу» и «Цирк», то кажется, что эти фильмы цветные.

И забываешь, что они черно-белые.

И звучит в ушах фа-диез мажор!

Когда начинаешь искать разгадку александровского стиля, то прежде всего думаешь о нем самом...

Какой он?

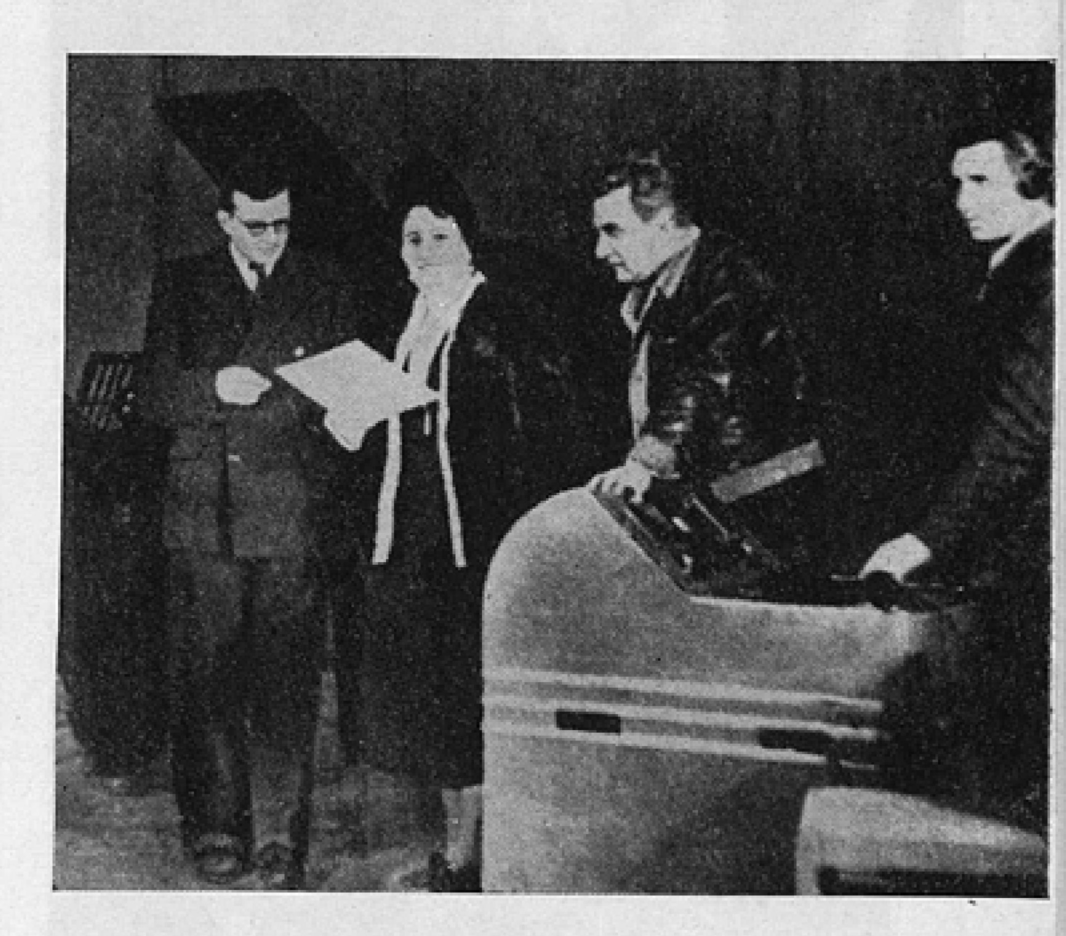
УЛЫБАЮЩИЙСЯ РЕЖИССЕР

Вспоминаю учредительное собрание членов-учредителей Московского Дома кино на Васильевской, 13, в старельком особняке.

Григорий Александров выступал тогда с большой речью, каким должен быть Московский Дом кино.

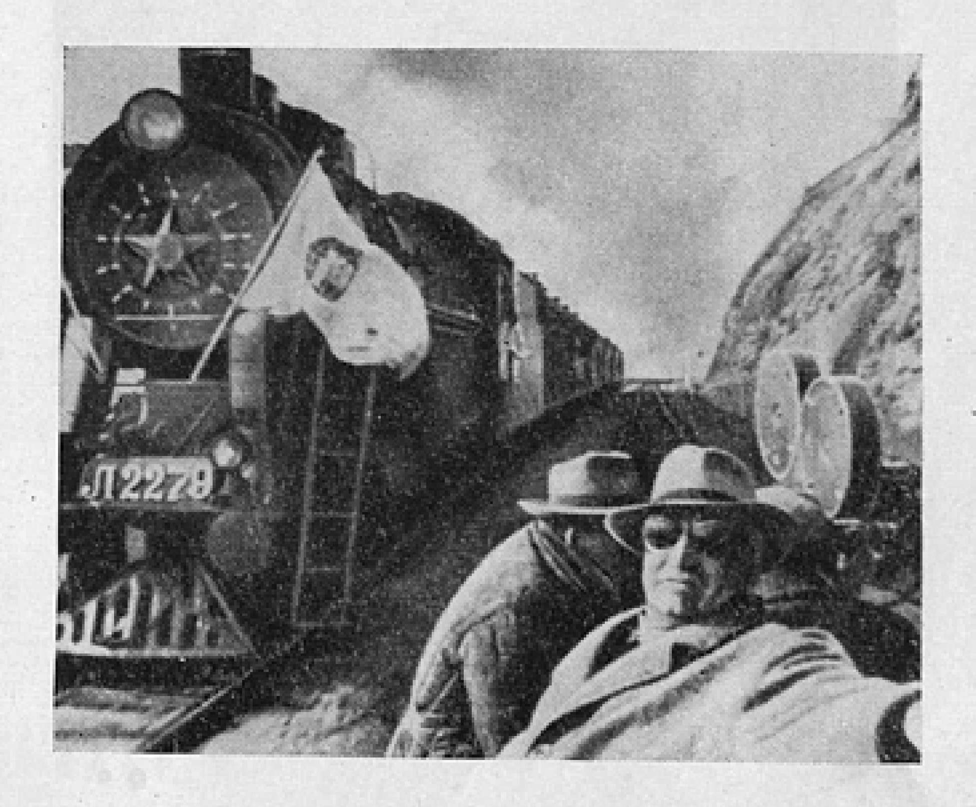
Как всегда, он говорил с сияющей улыбкой на лице.

С увлечением и присущей ему выдумкой и фантазией наполнял он пустующее помещение дома современной мебелью, библиотекой, премьерами и встречами, диспутами и банкетами. Вот он наконец показал рукой на окно, за которым был виден грязноватый двор. Двор мгновенно преобразился. Там появились газоны с розами, клумбы, летний



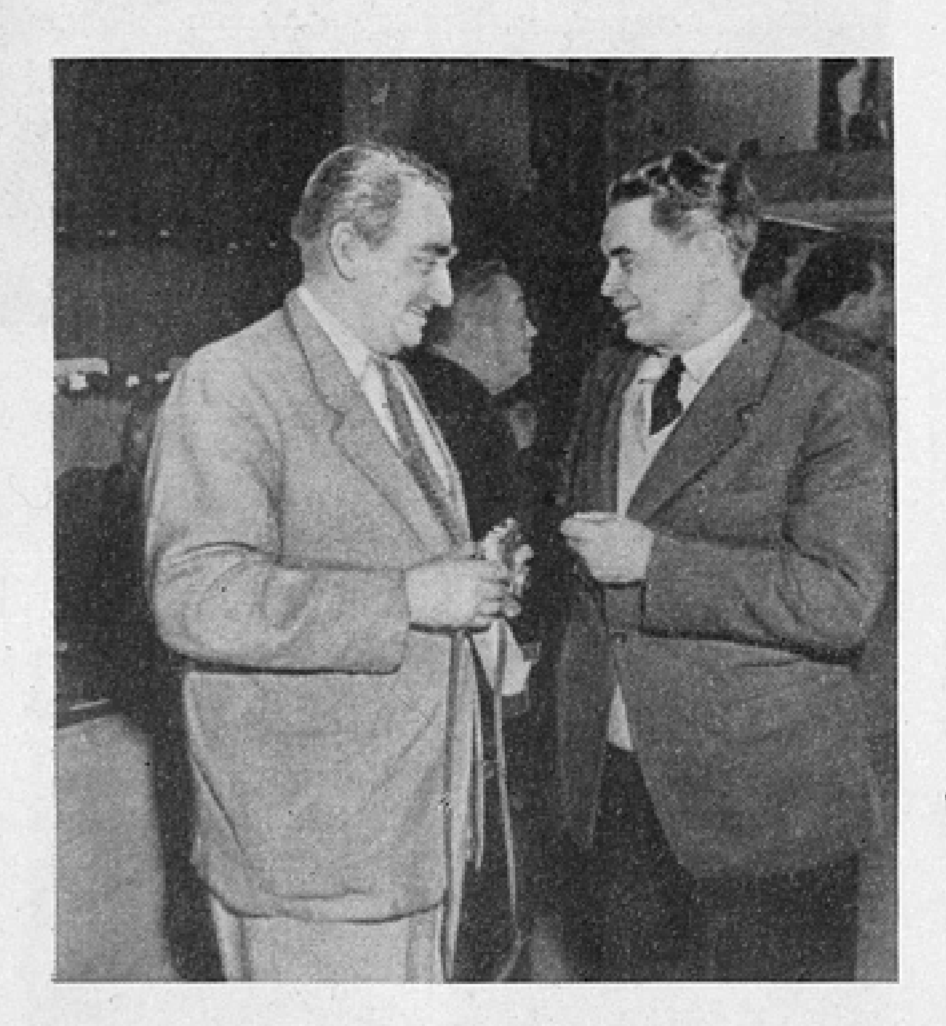
Запись песни для фильма «Встреча на Эльбе». В центре Д. Шостакович, Н. Обухова и Г. Александров

Съемка с движения на дрезине. Байкал. Фильм «Человек — человеку...»





Италия. Марчелло Мастроянни, Клаудиа Кардинале, Григорий Александров и Федерико Феллини



Г. Александров и Йорис Ивенс. Хельсинки

ресторан, теннисные корты и... да-да, я хорошо помню его слова: «Мы устроим плавательный бассейн с вышкой для прыжков!»

В моем сознании померкли висячие сады Семирамиды и возникли во дворе на Васильевской улице висячие московские сады. С вышки прыгал сам Александров в купальном костюме, расшитом блестками...

В воздухе звучал ликующий аккорд фа-диез мажор!

Послушав Александрова, я даже подумал: а не провести ли мне очередной отпуск на Васильевской... в Доме кино?

В этой речи на собрании членов-учредителей весь Александров.

Так он и в своих фильмах создает действительность — сверкающую, красочную, несколько сказочную....

Желание увидеть действительность как праздник является органической, творческой потребностью Григория Александрова.

Он выбрал тяжелую дорогу в искусстве, по которой могут идти только энтузиасты; это дорога комедии, отнюдь не усыпанная розами. Достаточно вспомнить историю некоторых наших кинокомедий, хотя бы «Веселых ребят», о которых я писал выше.

Многие наши известные кинорежиссеры в самом начале своего пути пытались работать в легком жанре кинокомедии. Но все они быстро ушли из этого тяжелого «легкого» жанра и перешли в более легкий «тяжелый» жанр. Лишь Григорий Александров остался верен своему призванию. Он не бежал с этого важнейшего участка на фронте советского киноискусства.

С ПЕРОМ В РУКЕ

Вот далеко не полный перечень его статей: «Заметки о жанре», «Советская кинокомедия», «О советской кинокомедии», «Снайперское искусство», «Музыкальный фильм», «Заметки о комедии», «О причинах, тормозящих развитие кинокомедии», «О творческом дерзании», «О положительном герое кинокомедии», «Принцип советской кинокомедии», «Больше хороших кинокомедий», «О комедиях, которых нет», «Когда мы увидим новые кинокомедии?», «Традиции классиков и кинокомедия» и многие другие.

Григорий Александров борется за комедию не только на производстве, создавая веселые фильмы, но и с пером в руке.

СТУДИЯ КИНОКОМЕДИИ

В своей статье, написанной вместо юбилейного адреса Григорию Александрову, я сознательно остановился на трех самых значительных, с моей точки зрения, работах этого талантливого мастера комедии — «Веселых ребятах», «Волге-Волге» и «Цирке».

Размышляя о творческом пути Г. Александрова, я прежде всего думаю о том ценном, что он создал вместе со своим творческим коллективом.

В этом коллективе работали такие комедиографы, как И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев, Н. Эрдман, В. Масс, И. Бабель, поэт-песенник В. Лебедев-Кумач и другие мастера смешного.

В коллективе Александрова постоянно работали композитор И. Дунаевский и такие выдающиеся актеры, как Любовь Орлова, Игорь Ильинский, Леонид Утесов, Владимир Володин.

Это было поистине великолепное созвездие.

Это было настоящее творческое содружество большой группы комедиографов и комиков.

Нельзя создавать комедию в одиночестве.

Прежде всего нужно думать о творческом коллективе, о творческом содружестве с комедиографами, композиторами и художниками, тяготеющими к комедийным жанрам, об операторе с чувством юмора, о всех сотрудниках и помощниках — словом, о творческом окружении, то есть о создании атмосферы, в которой могла бы рождаться веселая и умная комедия.

В походе, на марше нужно чувствовать локоть товарища.

К сожалению, многие наши творческие объединения представляют собой совершенно случайное собрание людей.

Что их объединяет? И по какому признаку? Это никому не известно!

Уже много лет комедиографы просят руководство об организации на киностудии «Мосфильм» и на других крупнейших студиях страны творческих объединений по производству комедийных и музыкальных фильмов.

Годами лежат докладные записки по этому вопросу. Подшиваются решения. Но «воз и ныне там».

Я не случайно в своей статье о пути режиссера Александрова еще раз напоминаю о необходимости организации объединения творческих работников комедийного жанра.

Трудно создавать комедии в одиночестве!

В этом причина многих неудач. В настоящее время комедиографы раскиданы и совершенно затерялись в толпе трагиков. Для создания комедий нужен особый климат. Южный! На морозе не очень-то весело творить смешное. А в существующих объединениях комикам холодно. Отовсюду дует. Трагический сквозняк. Пора уже сделать выводы и принять решение.

Нужно надеяться, что вновь организованный Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии примет соответствующие меры. Нельзя все надежды возлагать на «его величество случай», на авось, на кустарщину и самотек.

К комедии нужен партийный и государственный подход.

Сегодня режиссер Александров руководит Первым творческим объединением киностудии «Мосфильм», в котором, как и в других объединениях, кинокомедия является редкой гостьей.

Было бы целесообразно использовать огромный опыт Александрова в объединении, посвященном комедийному жанру. Это было бы полезно не только для молодых комедиографов, но и для самого Александрова.

Если Александров и проиграл одно сражение за тридцать лет — я имею в виду «Русский сувенир»,— то войну он выиграл. Такие творческие победы, как «Веселые ребята», «Волга-Волга» и «Цирк», вписали славные страницы в историю советской кинокомедии.

Нетрудно подсчитать, сколько энергии дает Братская ГЭС, но как подсчитать, сколько радости и веселья, сколько улыбок и взрывов хохота, сколько бодрости, оптимизма и энергии дали народу «Веселые ребята», «Волга-Волга» и «Цирк»?

Без кибернетики тут не обойдешься. Потребуются электронно-счетные машины!

Мы будем не просто ждать новой комедии Александрова, но и будем помогать ему в этом деле. И было бы прекрасно, если бы он начал постановку своей комедии в новом творческом объединении — в объединении комедийных и музыкальных фильмов, в коллективе комедиографов.

Мы надеемся, что такое объединение будет!

Мы хотим увидеть режиссера Александрова у кинокамеры.

Мы хотим услышать из уст Григория Александрова команду:

— Мотор!

Глазами кинематографиста

Аждар ИБРАГИМОВ

Встреча в Сон-Тай

Наступили самые горячие дни — начались съемки дипломных фильмов. Моя почти трехлетняя педагогическая работа в Ханойской киношколе завершалась.

Теперь даже страшно было оглянуться назад — такие это были нелегкие годы. Годы напряженнейшего труда в необычайной, своеобразной, незнакомой стране, в непривычных условиях тяжелого тропического климата.

Все было за эти годы: и бесконечные поиски, и надежды, и горечь ошибок и разочарований, и радость творческих побед и свершений.

Да, это были трудные, но чудесные, незабываемые годы! Потому что труд наш был всегда творчески-праздничным, целеустремленным и радостным: ни с чем не сравнимо счастье быть полезным, видеть и чувствовать, как, отдавая все свои силы и тепло своего сердца, свои знания и опыт, ты приносишь людям подлинную радость — готовишь их к любимому труду, открываешь им новый, прекрасный мир.

Жизнь в Демократической Республике Вьетнам со всеми ее сложностями кипит и бурлит, словно волны океана.

Освобожденный от колониального рабства, народ полон неугасимого революционного энтузиазма. Он смело ломает старые, изжившие себя устои и вдохновенно строит новую жизнь. На полях древнюю деревянную соху сменяет могучий трактор. В городах растут и растут корпуса новых, никогда раньше не виданных здесь заводов и фабрик, здания новых школ, больниц, университетов.

Трудятся здесь, забывая о времени. Работают и учатся. Учатся и... спорят. Спорят бесконечно и страстно. Ведь народ долгие годы был скован тяжкой немотой. И вот теперь словно плотина прорвалась — жаркие дискуссии разгораются всюду по самым неожиданным поводам и вопросам, на самые разнообразные темы, благо кипучая жизнь страны ставит каждый день все новые и новые задачи и проблемы.

Сотни непредвиденных вопросов, самых неожиданных ситуаций и обстоятельств возникали и для нас в нашей работе в киношколе.

...В этот день директор школы Нгок Чунг и переводчик Вьен пришли ко мне чуть свет. Что привело их в столь ранний час — неожиданная радость или какая-нибудь неприятность, требующая немедленного совета? Понять это по их лицам совершенно невозможно: вьетнамцы на редкость умеют владеть собой и не выдадут своего волнения ни при каких обстоятельствах.

В этих краях, как и у нас в Азербайджане, да и в Средней Азии, при встрече не сразу начинают разговор о главном, интересующем обе стороны деле. Чунг, как всегда ласково, но непроницаемо улыбается, а Вьен курит свои ароматные сигареты с бесстрастно-официальным лицом, всем своим видом давая понять, что он «только переводчик». Ох, знаю я это «только-переводческое» лицо Вьена, его выражение меня настораживает. Мне, как хозяину дома, неприлично первому задавать вопросы гостям о цели их прихода. Ничего не поделаешь, придется соблюдать принятый на Востоке этикет. Набираюсь терпения — обаятельная белозубая улыбка Чунга помогает мне — и охотно, хотя несколько поспешнее, чем следовало бы, отвечаю на его традиционные расспросы:

— Как спали?

— Очень душно было!

— Да, влажность большая. Днем будет 45 в тени. Берегите себя.

— Я очень жалею, что съемки начинаем в самую жару.

— Да, вы правы... А что пишет ваша жена? Как ее здоровье?

— Спасибо, ничего. Привет вам от нее.

— Спасибо! А как здоровье ваших детей?

— Хорошо. Они отдыхают в подмосковном пионерском лагере. А как ваши дети?

— Очень хорошо. Они выехали с матерью к морю. Там прохладнее.

Потом за низким круглым столиком мы молча пьем чай, я — черный, а гости — зеленый. И обливаемся пóтом.

С улицы доносится чей-то громкий голос. Это агитатор. Из окна видно, как он медленно проезжает по улице на велосипеде, держа у рта старый железный рупор. Поворачивая голову то направо, то налево к окнам домов, он громко и настойчиво что-то кричит. Таких агитаторов, разъезжающих на машинах, на велосипедах или шагающих пешком, можно часто встретить на переправах, на паромах, на базарах, бульварах, на берегах озер, у кинотеатров — словом, всюду, где бывает большое скопление народа.

Я узнаю о победе войск Патет-Лао в Лаосе, о нечеловеческих пытках, каким алжирские патриоты подвергаются в парижских тюрьмах, о сбитом партизанами Южного Вьетнама американском самолете, о том, что скоро в Ханой прилетит Герман Титов...

Как всегда во время таких разговоров, Чунгу ничего не стоит с поразительной точностью набросать на листке бумаги карту континента, взять в кружок район той или иной страны, где происходят обсуждаемые события, и рассказать о них так убедительно и живо, словно он сам только что оттуда.

Ну, теперь, когда мы выпили по пять-шесть чашек чаю, обильно пропотели, побеседовали о том о сем, я считаю, что уже имею право спросить гостей о цели их визита. Но и сейчас Чунг отвечает мне не сразу.

Размяв пальцами сигарету, он прикуривает у Вьена, несколько раз глубоко затягивается и, улыбаясь, говорит мне по-русски (Чунг усердно изучает русский язык):

— Очень жаль, не куришь... Нервы ус,.. ус-покаивает.

Я и в самом деле начинаю нервничать: раз Чунг так долго оттягивает разговор о деле—значит, жди неприятностей. Так оно и есть: актеров-европейцев, которых мы наметили пригласить из разных демократических стран для участия в дипломных фильмах, не будет: нет возможности, исключено!

Если бы такое случилось со мной перед самыми съемками дома, без валидола не обошлось бы. Но здесь я за три года работы привык к самым невероятным неожиданностям.

Оказывается, нашлись люди, предлагающие в ролях французских колонизаторов снимать актеров-вьетнамцев.

Я злюсь, мне совсем не весело, но я не могу удержаться от смеха при мысли, что здоровенных рослых легионеров экспедиционного корпуса французской армии — алжирцев, тунисцев, марокканцев, немцев и французов — будут изображать изящно-миниатюрные вьетнамцы! Заранее можно сказать, что в этом случае фильм наш постигнет позорнейший провал. И это произойдет именно теперь, когда мы подводим итог всей своей нелегкой работы, когда студенты наши должны впервые появиться на экране, чтобы отчитаться перед страной за прожитые годы. К счастью, и Чунг и сами студенты-дипломники разделяют мое мнение.

И чтобы успокоить меня, Чунг произносит свою излюбленную фразу:

— Все будет хорошо! Соберись с духом...

Так в дни освободительной войны боевые комиссары говорили своим голодным и плохо вооруженным солдатам и партизанам, когда на них надвигались французские танки и американские самолеты.

— Все будет хорошо! — Эти слова Чунг говорит тоже по-русски, и Вьен, «только переводчик», не может удержаться от мальчишески-сияющей улыбки (это он обучает Чунга русскому языку) и в знак особого удовольствия привычным жестом медленно приглаживает свои мягкие черные волосы.

Я вижу, как умные, лучистые глаза Чунга заискрились. Похоже на то, что он собирается сообщить мне нечто важное, мудрое, даже утешительное... Но чем он может меня утешить? Ведь Чунг прекрасно знает, что во всей Демократической Республике Вьетнам сейчас днем с огнем не сыщешь ни одного актера-европейца. Чунг заботливо очищает два банана, один подает мне, другой — Вьену и начинает наконец говорить — нет, щебетать, как птица,— на родном языке. Я очень люблю прислушиваться к разговорной речи вьетнамцев, особенно моих друзей — Чунга, Лельема, Вьена. В их мягких интонациях мне всегда слышится удивительно милая мелодия. Но сейчас я нетерпеливо жду перевода.

— Ну что?! — с нетерпением спрашиваю я Вьена, когда Чунг на мгновенье замолкает, чтобы выпить глоток чая.

— Простите, Чунг еще не закончил,— с сосредоточенным видом отвечает Вьен.

Чунг говорит еще что-то, затем успокаивающе улыбается и, сделав рукой знак, что Вьен может переводить, принимается за апельсин.

— Э... э... — как всегда начинает Вьен,— товарищ Чунг говорит: есть болезнь, есть и лекарство. Актеров-европейцев нет, это очень жаль, конечно. Но фильмы мы все равно снимать должны. Выход такой: предлагается сейчас поехать в лагерь военнопленных. Товарищ Чунг надеется, что там вы найдете всех, кого вам нужно. Там, правда, тоже нет актеров, но есть настоящие марокканцы, алжирцы, тунисцы и европейцы.

Вьен торжественно закончил перевод своей обычной фразой: «Передал точно»,—и пригладил волосы.

Чунг с ласково-вопросительной улыбкой смотрит мне в глаза, стараясь понять, какое впечатление произвело его предложение.

Милый Чунг! Придумал-таки «лекарство». Едем, конечно.

...И вот наша «Волга» бежит среди рисовых полей. Отражаясь в необозримом зеркале воды, ослепительно сверкает нещадно палящее солнце. В накаленной машине трудно дышать. Завидуешь буйволу, рога которого торчат из воды придорожной канавы, купающимся там же ребятишкам. Я уж и не знаю, сколько потов сошло с меня, а Чунг и Вьен сидят себе как ни в чем не бывало.

Наконец к исходу четвертого часа пути мы достигаем цели.

●

Место, куда мы приехали, ничем не напоминает лагерь военнопленных. Здесь нет ни проволочных заграждений, ни вышек для часовых, ни ворот с дежурными автоматчиками. Это самая обыкновенная деревня Сон-Тай, ничем не отличающаяся от тысячи других вьетнамских сел: несколько бамбуковых хижин разбросаны среди банановых рощ, вокруг — поля зеленеющего риса.

Вот женщины перекачивают плетеными ведрами воду с одного участка поля на другой. Невдалеке от дороги густо зеленеет кукуруза, белеют высокие стволы батата. Вот рослые мужчины рубят сахарный тростник. А вот и молодое население: орава смуглых, курчавых, совершенно голых ребятишек бежит к дороге от раскидистого дерева, бросив свои качели-лианы. Ребята мчатся за нашей машиной, что-то восторженно крича на всю деревню звонкими голосами.

К тому времени, когда мы выходим из машины, на дороге уже собралась большая, очень живописная разноликая толпа. Здесь и высокие, стройные, с красивыми лицами алжирцы, бородатые марокканцы, тунисцы, большие сильные негры, есть здесь и светловолосые, рыжие европейцы. Многие держат на руках маленьких детей. Нам приветливо улыбаются, протягивают крепкие сухощавые руки. Могучий негр тоже протянул было мне руку, но заметив, что она в мазуте, спрятал ее за спину и по-детски простодушно, широко улыбнулся, сверкнув великолепными зубами. Высокий араб торопливо передал ребенка стоящей рядом жене-вьетнамке и тронул меня рукой:

— Парле франсэ?

Мы стоим под палящим полуденным солнцем, мне не до этикета, и я употребляю весь свой скудный запас французских слов и более богатый ассортимент жестов, чтобы объяснить цель нашего приезда. Когда араб понял, что из меня больше ничего не выжмешь, он заговорил по-вьетнамски с Чунгом.

Нашу беседу мы продолжаем в густой тени большого дерева.

— Я очень хочу, чтобы вы меня сняли в кино,— переводит Вьен.— Мои родные живут в Касабланке они увидят меня и порадуются.

Тут бородатый марокканец что-то шепчет на ухо моему собеседнику, и тот спрашивает, как мое имя.

Узнав, что меня зовут Аждар Ибрагим-оглы, все вдруг шумно оживляются, что-то кричат и начинают из толпы выталкивать вперед молодого небритого парня и коренастого мужчину средних лет. Те стеснительно упираются, их со смехом тащат ближе ко мне.

Оказывается, это почти мои тезки. Схожесть наших имен делает атмосферу встречи более непринужденной, и на меня сыплется град вопросов о Советском Союзе: о жизни наших крестьян-колхозников, об отношениях между христианами и мусульманами, о том, есть ли кинотеатры в наших селах, сколько стоит визит врача к больному ребенку, какие блюда мы употребляем... Вопросам — политическим и житейским — нет конца. Но тут жгучее тропическое солнце выглядывает из-за дерева, в тени которого мы стояли, заставляет нас искать другого убежища.

Мы идем вдоль густой живой изгороди из высоких — выше человеческого роста — кактусов, потом вдоль частокола из бамбуковых жердей и попадаем на просторный двор. Здесь чудесно! Растущие вдоль изгороди высокие ветвистые деревья — «павлиний хвост» называют их в народе,— сплошь усыпанные гроздьями ярко-красных цветов, дают спасительную тень. Двор очень чисто убран и весь засажен цветами. Нужны умелые, заботливые руки и большой вкус, чтобы вырастить эти изумительные гладиолусы непорочно-белые, ярко-красные, золотисто-желтые, эти стройные линии-аморилисы, расположить их так красиво. Посреди этого двора-сада — большая круглая клумба. Здесь на высоких кустах роскошно цветут огромные розы всех цветов и оттенков.

Вьетнам — страна цветов, они здесь всюду. Самый распространенный цветок у вьетнамцев — гла-

диолус: он цветет здесь, на Востоке, круглый год, без него не обходится ни один праздник, ни одно торжество. А роза — это традиционный цветок другого, Арабского, Востока. И тут эти великолепные розы создают особый, свойственный каждому мусульманскому дворику колорит.

В глубине двора — пруд. Большие круглые листья, похожие на зеленые бубны, покоятся на воде, окружая вытянувшийся вверх стебель с единственным цветком —нежно-белым или ярко-розовым. Это царь-цветок лотос... От них доносится сладковатый аромат, напоминающий запах спелой дыни.

Все здесь полно умиротворяющей красоты и покоя. И сами эти люди, нашедшие здесь родину и семью, любовно и умело возделывающие свою землю, такие простые и мирные. И только по привычке этот объединивший бывших солдат-легионеров французской армии, добровольно перешедших на сторону Хо Ши Мина, госхоз еще продолжают называть лагерем военнопленных.

Не успели мы после осмотра двора расположиться в тени большого дерева, как неожиданно пошел сильный ливень. Мы спасаемся в большом бамбуковом доме. Просторная комната похожа на читальню или на наш красный уголок. На стенах —портреты крупнейших государственных деятелей социалистических стран, карта мира, диаграммы, афиши, фотокадры из фильмов, в углу— радиоприемник, на длинном столе лежат газеты, журналы, книги. Тут же стоят большие яркие китайские термосы с чаем: здесь, в тропиках, где люди беспрерывно потеют и организм теряет много жидкости, чай — необходимый и незаменимый, круглосуточно употребляемый напиток (сырую воду во Вьетнаме не пьют).

Чунг чувствует здесь себя, как дома. Он наливает чай в маленькие изящные чашечки и любезно подает мне, Вьену, хозяевам. Чунг говорит с ними по-французски, тут же переводит на вьетнамский, а Вьен шепчет мне по-русски.

За столом против меня сидит с ребенком на руках смуглый человек лет тридцати с очень приятным лицом, с живыми черными глазами. Малыш, не отрывая от меня любопытных глазенок, пьет чай из чашки, которую перед ним держит отец, шалит, улыбается то ему, то мне. Сразу видно, что отец души не чает в сыне: он заботливо вытирает его вспотевший лобик, что-то ласково шепчет и все время улыбается тихой счастливой улыбкой. Его открытое, ясное лицо, простота и непосредственность очень мне нравятся.

Решив про себя снять моего соседа в фильме, я спрашиваю, как его имя.

— Абдул Кадар Росэ,— улыбается он мне.— Я родился в Бизерте, это в Тунисе. Были вы там когда-нибудь?

— Нет, к сожалению, в ваших краях мне не довелось побывать.

Тут к Абдулу подходит Беншеиб Бен Ахмат — марокканец из Касабланки. Ахмат дает Абдулу какой-то журнал на арабском языке и что-то ему говорит. Абдул передает журнал мне и указывает на снимок:

— Это ваш город?

Я не могу удержаться от радостного восклицания: передо мной фото родного Баку. Тысячи огней освещают знакомые улицы, бульвар, красивые дома, вырисовывающиеся на фоне Каспия, нефтяные вышки в море. Отчетливо виден памятник Кирову, выхваченный из темноты ярким светом прожекторов.

Журнал переходит из рук в руки. Все внимательно рассматривают снимок, а потом меня с каким-то новым интересом. А Чунг в это время рассказывает, как он с делегацией вьетнамских киноработников побывал в Москве, Ташкенте, Ереване, Тбилиси, как он жалел, что ему не удалось заехать в Баку, но что он в другой раз непременно там побывает.

Потом Абдул спрашивает меня:

— Все азербайджанцы — мусульмане?

— Нет, не все. Многие теперь уже не верят в бога.

— А вы?.. Тоже не верите?

— Да, я не верю, я атеист.

— Значит, вы коммунист,— говорит Абдул утвердительно, как бы ставя точку над «и».

Я киваю, подтверждая его догадку. Кто-то около нас громко смеется. Это Беншеиб. Абдул смотрит на него укоризненно.

— Я же сказал тебе, что у него только имя мусульманское,— говорит ему Беншеиб уже серьезно.

— Если хотите знать,— улыбаюсь я,— я тоже молился. Когда был маленьким. Мои родители были верующие, соблюдали намаз, и я тоже.

Вокруг все разом замолкают, как будто кто-то дал команду: «Тише!»

По глазам Абдула я вижу, что он не совсем поверил мне. Мне хочется вызвать его на разговор и узнать, что он затаил в душе. Но я сдерживаю свое любопытство.

За раскрытыми настежь дверьми и окнами льет пронизанный солнцем дождь. На лужах прыгает множество светящихся пузырей. Они плывут по воде, переливаясь всеми цветами радуги, мигают, гаснут, лопаются и снова появляются, горя на солнце. Ликующая детвора голышом шлепает по лужам, с криком и смехом барахтается в воде.

Абдул опять берет журнал, перелистывает его. Потом вежливо спрашивает Чунга:

— А помнит ли господин кинорежиссер Аждар Ибрагим молитву по Корану?

Этот неожиданный вопрос застает меня врасплох. Я растерянно смотрю на улыбающегося Чунга, надеясь, что это шутка, что Абдул спрашивает о другом.

Но лица бывших легионеров-арабов настолько серьезны, в их глазах я вижу такой настойчивый вопрос, что тут же понимаю: нет, это не шутка. Им нужно знать, точно ли я родом из Азербайджана. Я закрываю глаза рукой, чтобы сосредоточиться, изо всех сил напрягаю память, стараясь вспомнить слова намаза.

И передо мной встает мое детство... Каждый день — зимой и летом, весной и осенью — рано-рано, с появлением утренней звезды пыльный город будили настойчиво звенящие голоса муэдзинов, с высоких минаретов призывавших всех правоверных к утреннему намазу. Я вижу себя сонным, продрогшим шестилетним мальчуганом, повторяющим за родителями непонятные мне арабские слова молитвы.

Я, конечно, давно забыл бы эту молитву, если бы не Алили. Алили — это кинорежиссер и общий любимец Бакинской киностудии. Несмотря на свои далеко не молодые годы — Алили пошел седьмой десяток,— на съемочной площадке он всегда самый молодой. Жизнерадостный, энергичный, удивительно подвижный, Алили всегда все знает, все помнит, всюду успевает, все уладит. И все так легко, с улыбкой, с шуткой, словно это ничего ему не стоит. Алили неистощим в остроумных каламбурах и анекдотах. Он может, к удовольствию всей съемочной группы, разыграть какую-нибудь забавную пантомиму или целую сценку, не переставая при этом делать свое дело.

Есть у Алили такая потешная привычка: если на съемках что-нибудь не ладится или случилась какая-то неприятность, Алили, приставив по мусульманскому обычаю ладони к ушам, закатив свои большие глаза, начинает с комически умоляющим выражением лица читать молитву из Корана.

Как часто я был благодарен Алили за его к месту сказанное веселое словцо, всегда поднимавшее настроение группы.

Я так живо представляю себе сейчас нашего шутника Алили, что мне стоит большого труда удержаться от неуместного в данной обстановке смеха. Я открываю глаза и начинаю медленно, отчетливо, нараспев произносить слова намаза.

Все вокруг замерли в напряженной, внимательной тишине.

Когда я заканчиваю молитву словом «аминь», молчание разряжается гулом удовлетворения: доказано, что я азербайджанец. Все улыбаются, одобрительно кивают головами. Я вытираю платком взмокшее лицо и жду, что будет дальше.

Абдул опускает сына на пол, встает из-за стола, подходит ко мне. Кладет на стол раскрытый журнал. Я вижу портрет Ленина. Абдул показывает на портрет и говорит мне тихо, по-дружески тепло, как человеку, которому он верит:

— А как же нам говорили, что этот человек уничтожил все ваши мечети? Что по его приказу до сих пор убивают всех мусульман, осмеливающихся произносить имя аллаха?

От неожиданности, негодования, гнева у меня захватывает дыхание. Не в силах говорить, я смотрю на Абдула, обвожу взглядом тесно стоящих вокруг нас его товарищей. Все они настороженно ждут ответа.

И гнев мой сменяется болью и жалостью к этим беззащитным в своей темноте и невежестве людям. Этих простодушных, доверчивых, честных тружеников оторвали от родной земли, от родных и близких, отравили их темное сознание ядом грязной, подлой лжи о коммунизме и коммунистах, вымуштровали, дали им в руки оружие и сделали массовыми убийцами «во имя аллаха», «во имя спасения мусульманской веры от коммунистов»...

Я приехал в этот лагерь, чтобы попытаться найти здесь актеров и типажи для фильмов. А суровая и мудрая наставница—жизнь поставила передо мной свою, совсем другую задачу.

... Дождь давно прошел, а мы все сидим в читальне и говорим, говорим. Я рассказываю легионерам правду о Ленине, о жизни в Советском Союзе. О том, что у нас существуют и христианские церкви, и мечети, и каждый волен верить или не верить, молиться или не молиться. Что мои родители верили, а я, как и другие люди моего поколения и молодежь, не верю. Так же и христиане: кто хочет — верит, кто хочет — не верит. И это не мешает всем нам жить дружно и вместе строить и улучшать нашу жизнь.

Они рассказывают о своей нелегкой жизни на родине, делятся впечатлениями о западных и советских фильмах.

Потом мы говорим о войне в Алжире, в Южном Вьетнаме, о событиях в Конго, о наших спутниках и космонавтах... Не думаю, что бывшие легионеры узнают обо всем этом впервые, хотя почти все они только здесь, во Вьетнаме, научились читать и писать на родном языке. Но меня — «первого мусульманина из Советского Союза» — они слушают с жадным интересом и видимым доверием.

Расстаемся мы друзьями, договорившись встретиться еще не раз.

В Ханой мы возвращаемся уже вечером. Неправдоподобной красоты золотисто-пурпурный закат полыхает чуть ли не в полнеба. Его пламенем горит водная гладь рисовых полей. Но эта красота сейчас меня не трогает. Я не верю этой мирной тишине. Множе-

ство мыслей теснится в голове, на душе беспокойно и напряженно. Словно какая-то пружина раскручивается во мне. Перед глазами стоят мои новые знакомые, я слышу их вопросы. И вспоминаю недавно виденный антикоммунистический фильм, состряпанный в Сайгоне французскими и итальянскими фашистами.

В этом фильме рассказывается, как Тан, командир Народной армии Хо Ши Мина, за проявленный в боях героизм награждается отпуском домой. Тан попадает в свою деревню в тот день, когда коммунисты судят его родителей за то, что они не дали риса для партизан. Тан знает, что у них дома нет риса, но ничем не может защитить своих стариков. На глазах у Тана красные закапывают его родителей живыми в землю, и советский трактор — это умышленно подчеркнуто! — сравнивает их с землей. Вера Тана в коммунистов поколеблена. Он думает найти утешение в своем горе у любимой девушки, но она обесчещена «красными» и сошла с ума. Ночью Тан организует из жителей деревни отряд и уходит с ними на юг, чтобы отныне сражаться против коммунистов, мстить им всюду. Когда я вспоминаю этот грязный фильм, все во мне клокочет от негодования. А ведь этот фильм не единственный. Души миллионов людей растлеваются лживыми антикоммунистическими, милитаристскими, порнографическими западными фильмами. «Высокоцивилизованные» господа из «свободного мира» с гнусной расчетливостью, с дьявольским цинизмом и беспредельной подлостью играют и на самых благородных человеческих чувствах и на самых низменных инстинктах, обрабатывая сознание масс, которых они готовят к войне против лагеря социализма.

Противопоставить их грязной лжи нашу светлую правду — вот в чем первейшая задача нашего искусства сегодня. Когда смотришь за рубежом хороший советский фильм и видишь, как он захватывает, воодушевляет и ведет за собой благодарного зрителя силою своих идей, своей правды, нравственной чистоты, испытываешь величайшее удовлетворение и гордость.

Тогда по-новому, остро чувствуешь и понимаешь, что наше искусство— это действительно боевое оружие в невиданной борьбе за души людей в современном мире. А вместе с тем с небывалой силой чувствуешь и сознаешь свою огромную ответственность гражданина страны Советов и советского художника, которому дано право говорить с миллионами людей на языке своего искусства, дана ответственность бойца.

...Когда мы прощаемся с Чунгом у моего дома, он без улыбки смотрит на меня своими умными глазами, крепко жмет руку и произносит по-русски:

— Соберись с духом! Все будет хорошо.

И я понимаю, что сейчас он говорит не о дипломных фильмах.

ЖЮРИ МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

В состав жюри художественных фильмов III Московского международного кинофестиваля вошли Стенли Креймер (США), Ян Рыбковский (Польша), Григорий Чухрай и Шакен Айманов (СССР), Янош Хершко (Венгрия), Киехико Усихара (Япония), Ян Прохазка (Чехословакия), Эмил Петров (Болгария), Серджио Амидеи (Италия), Нельсон Перейра дос Сантос (Бразилия), Душан Вукотич (Югославия), Мухамед Керим (ОАР) и другие.

Жюри по короткометражным фильмам: Томас Гутьерес Алеа (Куба), Мохамед Афифи (Марокко), Йорис Ивенс (Нидерланды), Ион Попеску-Гопо (Румыния), Эдгар Энстей (Великобритания), Илья Копалин и Федор Хитрук (СССР) и другие.



Слово о друге

Мы часто спорили и ссорились нередко... Непосвященному могло показаться, что спорщики непримиримы, что ссорящиеся — давнишние враги. Но вот он замолкал, и тогда я видел большого ребенка. Его гнев был неистов, как беспредельна и щедра была его любовь к людям.

Увлеченность, порыв, полная отдача делу, которому он служил,— основные свойства его характера. Накал его страстей людям, не знавшим близко Леонида Лукова, казался, может быть, позерством. Но это было совсем не так. Он не стремился привлечь к себе внимание. Жесты его могли показаться странными, резкость взмаха рук, движения — непривычными для глаза, слова, которые обычно произносятся тихо, он произносил громово, вкладывая страсть гнева или радости... Да, людям мало знавшим его, казалось, что перед ними по меньшей мере странный человек... Нет! Нет... Это был законченный характер человека, воодушевление которого было всегда на высоком накале и никогда не оставляло его...

Он был коммунистом в самом высоком понимании. В кинематографию, в «Кинорабмол», он пришел шестнадцатилетним юнцом. И сразу, без колебаний, с азартом, с юношеским пылом и страстью объявил: «Мы певцы рабочего класса, о нем, о величии его дел, о красоте труда будем мы рассказывать в своих произведениях!» И сразу заявил о себе картинами, пусть еще маленькими, короткометражными, но рассказывающими о делах рабочего человека, о его борьбе, о жизни, о труде... И рассказывающими с пылом, с силой убежденности в правоте выбранной профессии и выбранного направления.

В тридцатые годы появился в Москве приехавший с Украины молодой Леонид Луков со своим первым большим художественным фильмом «Я люблю». В те годы каждый фильм подвергался обсуждению в кинематографической среде. Я не ошибся, говоря «подвергался»... Да, подвергался. Это были дискуссии «во весь голос», откровенно, без лести и приспособления к знатности режиссера, без «принимая во внимание его номенклатурное значение». Был лишь такой критерий — идейная устремленность, художественные достоинства, конечно же, талантливость.

Мне довелось председательствовать на дискуссии по фильму «Я люблю» в Доме кино. Фильм разобрали по «косточкам», дискутировали долго, горячо. Конечно же, были в этом фильме длинноты, неточный монтаж, много было еще несовершенного... Но все выступавшие, даже самые ярые полемисты и скептики, приходили к выводу, что родился новый мастер нашей кинематографии.

Вскоре Луков подтвердил это звание, приехав в Москву с новым фильмом, и тоже о шахтерах. Это был знаменитый фильм «Большая жизнь» — первая серия.

«Воспеть рабочий класс — цель моей жизни»,— говорил он на дискуссии. И это были не только слова. Он любил горячо, преданно и страстно героев своего фильма, он огорчался их неудачами, он торжествовал, буйно радовался, когда герои — молодые рабочие — осознавали свою роль в жизни, ее красоту, вдохновение труда. И стала не только любимой шахтерской песней знаменитая песня «Спят курганы темные...» композитора Н. Богословского, с которым Леонид Луков много лет работал, она стала песней рабочей молодежи.

Война застала Лукова за работой над фильмом «Александр Пархоменко». Заканчивал он его в Ташкенте, куда были эвакуированы некоторые студии. Это была отличная работа, но Луков уже готовил новый фильм. О нем он говорил нам так: «Вот

почему мы победим!..» Это были годы тяжелых испытаний. Враг подходил к Москве. Родина Лукова, Украина, была оккупирована. Свою формулировку — «вот почему мы победим» — Луков потом разъяснил нам так: «Я хочу показать солдата нашего, воина нашего, простых людей, величие их будничных дел, их борьбу, их скромное мужество и доблесть, их веру в победу». Такими и показал он нам советских людей в своем фильме «Два бойца», который искренне, с любовью принял наш зритель. И в каждом доме, в окопах запели песню «Темная ночь». Темная ночь повисла тогда над нашей Родиной, но знали мы, что светлый день победы встретят дети наши, победы, завоеванной отцами, которых незабываемо красивыми, мужественными показал нам Луков в своем прекрасном фильме «Два бойца».

Луков поставил еще один фильм о подвиге воина — «Рядовой Александр Матросов» — и затем снова вернулся к любимой теме о шахтерах. Он поставил вторую серию «Большой жизни». Это был самый тяжелый период жизни Лукова. Картина была запрещена специальным постановлением. Поведение Лукова в это сложное для него время заслуживает особого внимания, уважения... Он принял этот удар с поразительным мужеством. Конечно, физически это подкосило его, но он остался таким же деятельным, энергичным, работающим, неистовым, накаленным. Он не надел терновый венец пострадавшего, мученика, обиженного... Будучи художественным руководителем студии имени М. Горького, он отдавал товарищам столько труда, энергии, что вызывал наше глубокое уважение.

После XX съезда партии вторая серия «Большой жизни» была выпущена на экран.

Более двадцати фильмов поставил Леонид Луков. Несомненно, среди них есть фильмы бóльших и меньших достоинств. Помимо фильмов, вошедших в золотой фонд нашей кинематографии, как первая серия «Большой жизни» и «Два бойца», есть и менее удавшиеся (так бывает только у мастера талантливого, у середняка всегда все «в порядочке», все ровненько), но и в них сверкал талант художника. Леониду Лукову иногда изменял вкус, он иногда, любя свой материал, пренебрегал монтажом. Выбросить кусок, а тем более эпизод было для него смерти подобно, отчего иногда страдали некоторые его картины... Я искал причину этих недостатков, о чем откровенно говорил ему, моему другу, и мне кажется, что я нашел ее: Луков — режиссер необыкновенный, работа его с актером заслуживает особого разбора, но мне кажется, что из-за необыкновенной щедрости душевной он слишком широко расходовал себя. Если не удается товарищу какой-нибудь эпизод, стоило пойти посоветоваться к Лукову — о, пожалуйста, сейчас же он начинает шагать, и засверкают варианты, варианты, варианты, один интереснее другого. Пожалуйста, берите... И для своей картины тоже — вдруг увлечется интересным ярким эпизодом и пошел, пошел работать над ним... Увлекался, до изнеможения работал, одержимо, страстно... Показывает он этот готовый эпизод. Материал прекрасен, оригинален, мощно сделан, но разросся этот эпизод в целую часть. Это самостоятельная маленькая картина.

— Как ты вместишь ее в готовом фильме?

Он сердился, кричал на нас и спрашивал:

— Но эпизод интересен?

— Очень, но как он будет выглядеть в монтаже, ведь это маленький самостоятельный фильм?

И тогда гремело знаменитое:

— А кто ты такой?!..

Эти слова не звучали оскорбительно в его устах. Он не мог понять, не хотел понять нашего вопроса. Его увлекал мастерски, с блеском сделанный эпизод сам по себе... Процесс творчества его увлекал, щедрость творческая его увлекала, и он дарил, дарил всем, расхлестывал свой драгоценный дар.

Он щедро дарил людям и свое доброе сердце. Его волновало самое маленькое горе человека, на помощь ему он бросался с такой же страстью, как делал он все в своей жизни...

— Эй, вы, — бывало, врывался он в дом, — знаете ли, что Н. заболел?

— Как заболел, когда?..

— Эх вы, эгоисты, себялюбцы, — гремел он. — Я свез его уже в больницу, был у него... Все будет в порядке.

Или звонил:

— У (имярек) настроение плохое, позвоните, узнайте.

И снова гремел:

— Эгоцентристы, пупы, знаменитости... Позвоните же человеку, черт вас возьми!

Мог рассориться, казалось, «вдребезги», как он говорил, но стоило противнику попросить о помощи, и он все забывал... Он мог и обидеть в пылу, в азарте, но как страдал он потом, беспокоился, не находил себе оправдания, становился несчастным, только об этом и говорил, пока не извинится... У него всегда было много забот. О людях были его заботы, об их нуждах... Он всегда о чем-то хлопотал для людей, об их устройстве, о помощи им, любил успокоить, обрадовать, принести добрую весть. И всегда люди шли к нему, и никогда никого он не встречал равнодушно. Он уже был очень болен, когда совсем недавно, за несколько дней до смерти я посетил его в ленинградской больнице. Поехал я в Ленинград, для того чтобы повидаться с другом, сказать ему, что мы последовали его совету, что товарищи обеспокоены его болезнью. А он, тяжело больной, все время расспрашивал о других, расспрашивал подробно, заинтересованно... Он был председателем ГЭК ВГИКа, и его очень волновало, что будет с молодежью — вдруг без него придет какой-нибудь «дядя», да «начнет»... — беспокоился он. Молодежь Луков очень любил, и молодые ему платили любовью... Но он не сюсюкал, не подыгрывал, не кокетничал с ними. Он был строг и справедлив. Он имел право быть строгим, потому что эта строгость диктовалась любовью...

Мои воспоминания о Леониде Лукове сейчас разрозненны, я не собирался писать искусствоведческой статьи о творчестве Леонида Лукова, об этом будут писать специально. Мне хотелось лишь в какой-то степени нарисовать портрет человека. Я знаю, что сделал это несовершенно, но да будет мне это прощено, так как писать о человеке, о близком друге, которого глубоко любил, о друге, который только недавно ушел из жизни, очень горестно. Мы часто говорили с ним, что самое важное для художника — и этим измеряется его значение — сделать для людей как можно больше прекрасного. Леонид Луков всю свою жизнь посвятил этому. И в память о нем останутся его работы...

Марк ДОНСКОЙ



Что волнует сегодня актера кино? Будущие роли? Творческие поиски в кинематографе? Проблемы современной драматургии? Вопросы взаимоотношений с режиссером и сценаристом? Наконец, просто условия творческого труда?

По просьбе редакции, журналист Ю. Смелков беседовал с Андреем Поповым, М. Сулькин — с Раей Мухамедьяровой и М. Кваснецкая—с Евгением Тетериным. В следующих номерах журнала мы продолжим публикации бесед с актерами.

У Андрея Попова

Когда звонишь актеру, который снимается в кино и работает в театре одновременно в двух амплуа, из коих второе — художественный руководитель, сами понимаете, нужно особое журналистское везение, чтобы застать его дома.

Меня ждет удача. В трубке голос Андрея Попова. Объясняю, в чем дело.

Пауза.

— А это срочно?

У него в самом деле очень мало времени, но он отдает его так, что не чувствуешь неловкости — вот пришел к занятому человеку, отнял дорогие минуты.

Особый, нечасто встречающийся талант... Прощаясь, он сам предлагает встретиться еще раз, «если будет нужно». Было не только нужно — было интересно.

●

Разговор зашел о том, что сегодня волнует каждого советского художника,— о путях развития нашего искусства, о социалистическом реализме, о формализме, который необходимо распознавать во всех его проявлениях.

— Партия указала на две опасности, угрожающие нашему искусству,— формализм и бескрылый натурализм. Должен сказать, что сколько-нибудь заметных влияний формализма в спектаклях, которые мне пришлось посмотреть в последние годы, я лично не встречал. Но вот опасность натурализма в нашем театре безусловно существует. И одна из существеннейших причин этого — уровень и состояние актерского искусства. Часто приходится видеть актеров, не стремящихся к обобщениям, довольствующихся мелкой бытовой «правденкой».

В кино дело обстоит несколько иначе. Мы иногда видим, как режиссер увлекается интересно найденной деталью или приемом, который кажется ему удачным настолько, что этот прием заслоняет и актера, и драматурга, и, наконец, сущность, мысль фильма. У кинорежиссера больше власти, больше прав, чем у его театрального коллеги, и он подчас незаметно для самого себя начинает утверждать *свой* творческий почерк, *свою* оригинальность в ущерб правде жизни. В этом, по-моему, один из истоков киноформализма. Если же в центре внимания художника жизнь, ее объективная и историческая правда, то любая яркость, новизна формы допустима, оправдана. Тогда — и это закономерно — меняется и актерское самочувствие: ты уже не элемент выстроенного кадра, а тот живой, реальный человек, ради которого и приходят люди в кинотеатр.

●

Андрей Попов — актер, любимый зрителями и не разгаданный критиками. Одни с тоской вспоминают о его молодости, о первых комических и характерных ролях и считают, что впоследствии его актерская судьба складывалась хотя и удачно, но неточно, неверно.

Другие утверждают обратное, доказывая, что в ролях героического плана он обрел свою главную тему, что именно здесь его будущее.

Спрашиваю:

— А как вы сами об этом думаете?

— Пожалуй, роли типа Ржевского, Гая, даже Платонова, даже Петруччио — это пройденный этап. Кое-чему я в них научился, кое-что понравилось зрителям, критикам. Петруччио, кажется, получился в кино лучше, чем в театре. Но мне в таких ролях всегда было как-то неудобно, неловко. Открытый темперамент, напор — боюсь, не моя стихия.

— А в кино?

— В кино наоборот. После Яго меня буквально завалили приглашениями на роли «злодеев» — больших, маленьких, всяких. Меня испугала опасность превратиться в типаж. Я отказывался.

Отпадает еще одна линия, еще один ряд героев. Становится уже по-настоящему интересно: а где же все-таки он сам видит с в о е? Нина Велехова, автор интересной дискуссионной статьи о нем, писала, что его талант ярче всего раскрывается в ролях непарадных, неглавных, что его сила в искусстве — замечать не замеченное другими. Но вот сейчас я разговариваю с Поповым и думаю, что «непарадное» — да, пожалуй, но «неглавное»? Просто не удастся этому актеру быть «неглавным». Даже в кинодубляже его последние по времени «партнеры» — Спенсер Трэси («Пожнешь бурю») и Бурвиль («Все золото мира»). Конечно, это актер главных ролей. Но каких?

— Когда мне стали предлагать играть «злодеев», я испугался не только потому, что боялся заштамповаться. Стало немножко страшно — играть все время зло, зло... Ну да, конечно, отрицая, утверждать... Но в театре, с глазу на глаз со зрителями я видел, как тянутся наши люди к светлому, к высоким и благородным чувствам, характерам. И мне это близко. Я сыграл английского летчика в «Памяти сердца». О чем хотелось сказать? О людях, которые погибли за тебя, за всех. О том, что нельзя забывать добро. О живых, которые не имеют права забывать, как бы тяжело это ни было.

Значит...

Значит, из последних работ наибольшее удовлетворение вам принес Яков Богомолов?

— Да, конечно.

Андрей Попов — лирический актер?! Да, конечно, Ральф Чадвик из «Памяти сердца» и герой неоконченной горьковской пьесы неожиданно сближаются. (Излюбленное занятие критиков — отыскивать линии и определять темы, но что же делать, если очень хочется «поверить алгеброй гармонию», особенно такую противоречивую и многоголосую, как у Попова?)

Люди большой и чистой души, внешне мягкие и внутренне несгибаемые, немножко донкихоты,



люди, излучающие свет. Острая характерность Попова делает их лиризм конкретным, земным, его актерское и человеческое обаяние придает им возвышенность и неповторимость. Всего две роли, одна в в кино, другая в театре, разделенные несколькими годами.

Трудно было сопоставить их, уловить связь; хорошо, что он сам помог мне.

Он продолжает:

— Люблю Жана Габена, но всегда чувствовал в нем какую-то жесткость, особенно остро в сравнении со Спенсером Трэси, которого дублировал в фильме «Пожнешь бурю». А хороший актер, мне кажется, должен быть непременно хорошим человеком.

В такой роли, как Богомолов, самого высокого профессионализма, самой отточенной техники недостаточно — все равно зритель увидит, что у тебя за душой.

Остается выяснить только одно.

— Некоторые считают, что лучше всего вам удаются характеры, раскрывающиеся в изломах,

надрывах,— например, Назанский в фильме «Поединок».

— Да, меня считают «неврастеником». Но такие роли для меня не так трудны. Самую драматичную сцену «Поединка» я сыграл, кажется, на втором дубле. Когда есть яркий, крупный характер, это не так уж сложно.

●

А. Попов — преимущественно актер театра, хотя постоянно и успешно работает в кино. Можно предположить поэтому, что у моего собеседника взгляд на кино «изнутри», взгляд человека, хорошо знакомого с предметом, сочетается с точкой зрения «со стороны».

Сначала о частности, о специфических условиях работы на съемочной площадке, о которых любят говорить и на которые любят ссылаться очень многие.

— Вам мешает все это?

— Вначале мешало. Потом привык, научился не замечать. Самое трудное, по-моему,— это то, что нет общения с партнером. В театре от него многое можно получить, в кино часто приходится смотреть в условную точку, общаться с воображаемым партнером. Впрочем, и это можно преодолеть. Есть более серьезные вещи...

— Какие?

— Проблема «актер и образ». В кино это имеет особенно большое значение. Меня бесит, когда режиссер кричит: «Ради бога, не играйте! Какое там «зерно»? Только от себя!» Актеру не только не помогают, но мешают работать над о б р а з о м. Некоторые режиссеры и операторы все берут на себя. Конечно, в кино больше «подпорок» — свет, ракурс, план. Но если нет образа, созданного актером, если актер не перевоплощается, а демонстрирует свое «я» в «предлагаемых обстоятельствах», здесь, по-моему, и начинается путь к типажу. Актерское «я», актерская индивидуальность может быть и богатой и бедной, но какой бы она ни была, ее хватит разве что на несколько одноплановых ролей. А режиссер своим «не играйте!» заставляет актера тащить образ на себя, а не подниматься до него. Индивидуальность исчерпывается быстро, и остается штамп, типаж. Я всегда стараюсь не упустить из виду образ, и в кино тоже. Не знаю, правда, получается ли это...

— А как вы считаете, в чем существенное различие между работой актера в кино и в театре, если отбросить все технологические трудности кино?

— Кино строже. Экран подчеркивает и достоинства — наполненность актера, эмоциональность — и недостатки. В кино гораздо труднее обмануть зрителя, чем в театре. В театре сейчас обманывают довольно часто зафиксированный рисунок выдают за импровизацию, формальное общение — за подлинное. В кино даже на среднем плане это невозможно. И потом общение со зрителями. Об этом все говорят, это стало уже почти банальностью, но для меня оно все-таки очень важно.

Во время этого разговора он несколько раз повторял: «Я не теоретик».

Но все-таки я спросил, в чем видит он современные черты актерского искусства, — грешно было бы не задать такого вопроса очень современному актеру Попову.

— Я не теоретик. Но мне кажется, что несколько изменилась природа эмоциональности на сцене и экране. В лучших образцах современной драмы — кинодраматургия не составляет исключения — эмоция возникает из мысли, на основе мысли. А вообще-то в равной мере нужны и драматургия, насыщенная мыслью, и думающий актер. Если одно из двух отсутствует, появляется абстрактный темперамент; а ведь ни на чем не основанная эмоция — это штамп.

●

Последний вопрос. Он возник после телефонного разговора, при котором я присутствовал,—Попов объяснял кому-то, что не может сниматься, что уже подписал договор с «Мосфильмом».

— В какой роли вы собираетесь теперь сниматься?

— Пока я заканчиваю съемки на «Ленфильме» в картине «Дронов» по пьесе С. Алешина «Все остается людям». Работа интересная прежде всего потому, что для меня нов жизненный материал — я играю священника (но не попа), человека по-своему тонкого, умного и убежденного. Здесь просто нет возможности для повтора.

А кроме того, идут пробы на «Мосфильме». Детектив. Ученый, за которым охотятся враги. Что ж, это интересно... К тому же бывалые кинематографисты утверждают, что каждый актер раз в год обязательно должен сняться в «боевике». Впрочем, чего только не говорят режиссеры актерам, которых хотят заполучить в свой фильм!..

Я иду домой и думаю о том, когда и кто предложит Попову роль, к которой он тянется, которая будет ему не только полезна, не только интересна, но н е о б х о д и м а.

Где учиться мастерству?

— Во-первых, я хочу сказать, что не считаю себя киноактрисой, хотя числюсь на студии «Казахфильм» именно в этой должности, хотя исполняла главные роли в трех фильмах и недавно закончила работу над новой ролью в новелле «Молодожены» в сборнике короткометражных фильмов «И в шутку и всерьез» и сейчас снимаюсь в картине у молодого режиссера А. Карсакпаева. Это я говорю не из кокетства, а скорее от отчаяния.

Так начала беседу с нами Рая Мухамедьярова.

— Дело в том, что я не имею профессионального актерского образования (впервые попала на съемку, будучи еще студенткой Института иностранных языков).

Поначалу у меня была надежда, что, работая с режиссерами, с людьми опытными, знающими, я наберусь профессиональных навыков, мастерства. Но, увы, этого не случилось. Ни одна роль не принесла мне творческого удовлетворения. И беда не только в моей неопытности — беда в слабости сценарного материала, в неумении режиссеров (за исключением, может быть, А. Карпова) работать с актерами.

Достаточно, по-моему, привести названия этих картин, чтобы читателям стало ясно, как невысок их творческий уровень: «Песня зовет», «Сплав», «Мальчик мой».

— Вам не нравились эти сценарии, могли же вы отказаться от роли?

— Увы, этими картинами исчерпывается почти вся продукция «Казахфильма» за последние два года.

Что же мне оставалось делать? Отказываться и ждать хорошего сценария? К сожалению, можно прождать его слишком долго — поздно будет сниматься.

На Алма-Атинской студии всего несколько штатных актеров. И вот состоявшийся в прошлом году пленум Оргбюро Союза работников кино Казахской республики принял правильное, на мой взгляд, решение — создать на студии актерскую мастерскую,— но решение это так и осталось на бумаге, а о мастерской уже больше не говорят.

Где учиться мастерству? Как узнать, хорошо ты сыграла свою роль или плохо, что тебе удалось, что не получилось и почему?

Читаешь иные газетные рецензии—и единственное, что можно почерпнуть из них, это: «Актриса Мухамедьярова хорошо (или плохо) справилась со своей ролью». Настоящего, полезного анализа своих работ мне еще ни разу не приходилось встретить в печати.

— Какой, по-вашему, выход?

— Мне кажется, было бы очень важно, для поднятия профессионального мастерства посылать актеров таких небольших студий, как наша, на стажировку к известным режиссерам крупнейших студий.

У нас довольно часто бывают режиссеры и киноактеры из Москвы и других республик. Мы их всегда тепло, радушно принимаем. А вот попросить их поделиться опытом, рассказать о том, как они работают с актером или над ролью, почему-то не приходит в голову ни руководству студии, ни руководству союза. Между тем такие встречи тоже принесли бы несомненную пользу.



Предлагают сниматься...

В руках Евгения Ефимовича Тетерина новый сценарий.

— Предлагают сниматься. Чаще всего бывает так: прочитаешь сценарий и разочаруешься — никакой глубины, никаких характеров, никаких размышлений! И выбирай: отказываться или соглашаться на съемки. Согласишься—значит, опять импровизации, изменения роли по ходу работы, спасительные режиссерские трюки... А человек, его характер неизбежно остаются на втором плане.

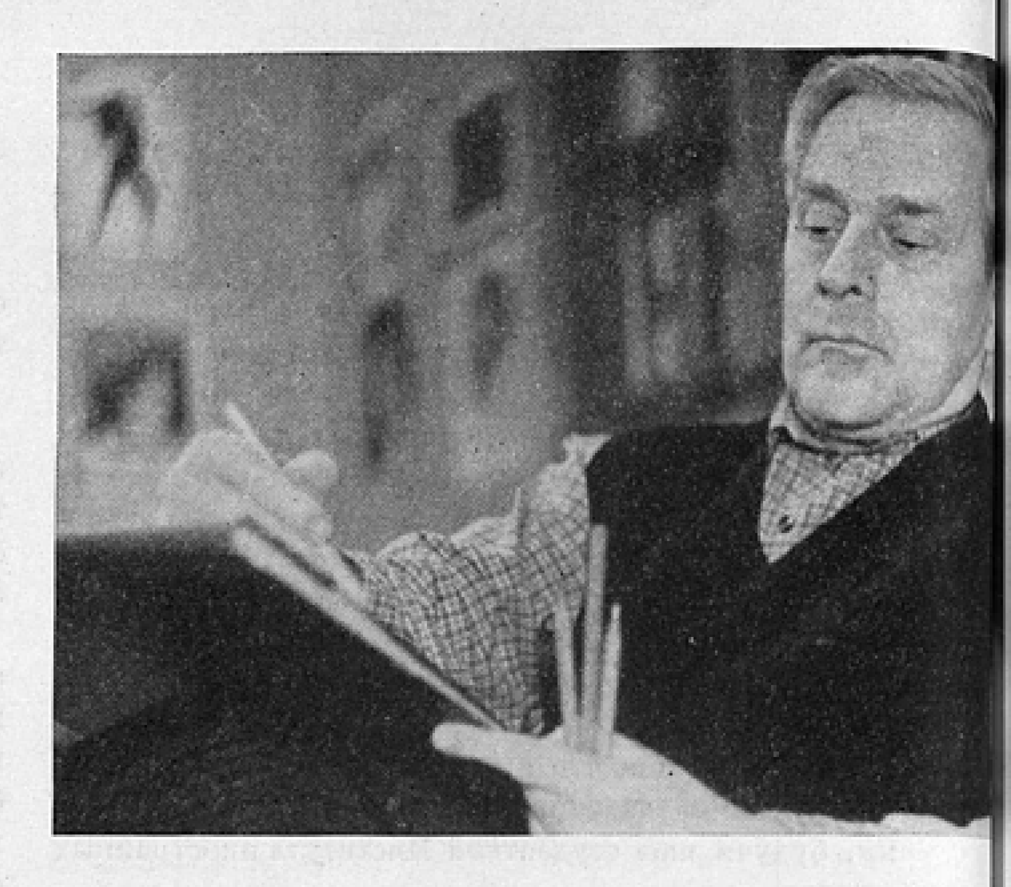
— Неужели же все так мрачно в вашей актерской жизни? Ведь вам вроде бы грех жаловаться! Недавно отлично сыграли профессора Покровского в фильме «Девять дней одного года».

— Да, работать с Роммом было для меня огромной радостью. Этот режиссер всецело доверяет актеру, бережно, вдумчиво относится к его индивидуальности. К сожалению, для нас, киноактеров, такие праздники довольно редки. К тому же, после того как я снялся в роли профессора Покровского, на меня буквально посыпались предложения сыграть интеллигентных врачей. Речь шла уже не об искусстве, а просто о типаже. Так случается почти каждый раз. Удалась, скажем, роль священника — значит, тебя приглашают изображать служителя культа по крайней мере еще в трех фильмах.

— Довольно часто применительно к кино повторяют известное высказывание Немировича-Данченко о том, что режиссер должен умереть в актере. Кажется ли оно вам правильным?

— Если подходить к этому положению с чисто деловых позиций, то можно лишь приветствовать его. Но если посмотреть шире, то, очевидно, все зависит от индивидуальности режиссера, сценариста, оператора. Например, «Иваново детство» — это картина преимущественно режиссерско-операторская. А когда мы смотрим «Трех мушкетеров», то видим только хороших актеров. Здесь мастерство режиссуры «умерло», вернее, осталось в исполнителях. Недавно я смотрел картину «Никогда» — режиссерская работа оператора П. Тодоровского. В ней, за исключением превосходного образа, созданного Е. Евстигнеевым, все подавляется индивидуальностью постановщика, причем его операторской индивидуальностью.

Каждый интересный сценарий требует определенного стиля в режиссуре и актерской работе, своей манеры. Нельзя игнорировать авторский замысел (в том случае, конечно, если он художествен). А в наших фильмах нередко недостаток опыта, таланта некоторые постановщики стараются компенсировать причудливыми ракурсами, изощренной



композицией. Хотят все «почуднее» сделать. В таких картинах и актера не видно да и смысл произведения теряется.

— Какими, вы считаете, должны быть взаимоотношения актера, сценариста и постановщика в период съемок?

— Режиссер должен прежде всего знать, что он хочет от актера в данном кадре, в данном эпизоде. Недавно я снимался в фильме итальянского режиссера Марчеллини «Новое на Востоке». Это картина в основном документальная с некоторыми игровыми моментами. Мы репетировали сцену товарищеского суда в домоуправлении. Суть в том, что молодой парень сбился с пути. Для посрамления решили нарисовать на него карикатуру. Сцена отрепетирована. И режиссер предупредил: «Снимаем один дубль!» Все было настолько точно подготовлено, продумано, что второго и не потребовалось. Но не всегда бывает так. Часто даже на съемочной площадке режиссер не знает, что он хочет от актеров.

— А в чем беда — в неумении режиссера, в рыхлости сценария?

— И в том и в другом. Например, в период работы над фильмом «Исповедь» мне приходилось вместе с авторами буквально переписывать свою роль. Хорошо, что у меня есть какой-то опыт в драматургии. Горькие минуты пришлось мне пережить и во время съемок фильма «После свадьбы» по роману Д. Гранина. Когда я читал роман, мне были ясны взаимоотношения героев, их внутренний мир, их устремления. На съемке же началась полная неразбериха. Прежде всего потому, что сценарий оказался устаревшим. Ситуация, описанная в романе, относилась к определенному периоду в нашем сельском хозяйстве. С тех пор многое изменилось. И поэтому авторы фильма на ходу меняли некоторые сюжетные повороты, директора МТС

превращали в руководителя мастерских и т. д. Пришлось перерабатывать и текст уже в готовом материале. Мне, например, было предложено вместо записанной прежде целой фразы произнести просто «а»! Так и будет теперь в картине.

— Имеет ли актер возможность что-то улучшить в процессе съемок?

— Редко. Почти никогда. Больше того, позже, во время монтажа, режиссер выбрасывает все, что ему вздумается,— бывает, самые дорогие для тебя сцены. А затем становится мучительно стыдно. Ведь за плохой фильм, как правило, перед зрителем в ответе актер. Идешь по улице, и на тебя пальцем показывают.

— Очевидно, проблема взаимоотношений актера и режиссера извечна. Но ведь есть же какие-то разумные выходы из этого положения? Лучшие наши фильмы прославились именно отличными актерскими работами. Неужели вы считаете, что с экрана исчез характер глубокий, значительный?

— Конечно, нет! Будимир Метальников сценарий «Простой истории» писал с прицелом на Мордюкову, и роль Саши Потаповой оказалась одной из лучших в творческой биографии актрисы. Хорошо, чтобы сценарист и режиссер заранее видели актеров своих будущих фильмов, соизмерялись с их творческой индивидуальностью. Так было во время работы над «Попрыгуньей». Здесь каждый актер был на своем месте. И поэтому картина радует многими удачами. Такие примеры можно продолжить. Но все же для ста с лишним картин, которые выходят за год, актерских удач у нас еще слишком мало! А это очень обидно. Талантов куда больше, чем их ярких проявлений на экране.

Каннские премии

Большой приз Международного кинофестиваля в Канне —«Золотая пальмовая ветвь» — присужден фильму режиссера Лукино Висконти «Леопард» (Италия), поставленному по роману Джузеппе Томази ди Лампедуза.

Премией за наилучшее воплощение революционной эпопеи жюри наградило советский фильм «Оптимистическая трагедия» по пьесе Вс. Вишневского (режиссер С. Самсонов).

Специальными премиями отмечены фильм режиссера Масаки Кобаяси «Харакири» (Япония), фильм Войтеха Ясного «Однажды один кот...» (Чехословакия). Премию за лучший сценарий получил фильм «Кодин» (Румыния), поставленный французским режиссером Анри Кольпи по роману Панаита Истрати. Премией имени Гэри Купера отмечен американский фильм Роберта Маллигена «Убить пересмешника...» по роману Харпер Ли.

Премии за лучшее исполнение женской роли удостоена французская артистка Марина Влади, игравшая в итальянском фильме режиссера Марко Феррери «Пчелиная матка». Премию за лучшее исполнение мужской роли получил Ричард Гаррис (английский фильм «Эта спортивная жизнь» режиссера Линдсея Андерсона по роману Дэвида Стори).

Международная ассоциация журналистов-кинокритиков (Фипресси) отметила премиями английский фильм «Эта спортивная жизнь» и французский фильм режиссера Криса Маркера «Прекрасный май».

По разделу короткометражных фильмов «Золотую пальмовую ветвь» поделили швейцарский фильм «Блики на воде» и французский «Фасоль». Специальной премией жюри отмечен фильм «Моя квартира» (Югославия).

●

На VI Международном фестивале телевизионных фильмов в Канне главную премию конкурса — Большой приз «Евровидения» — получила советская картина «Три часа дороги», поставленная режиссером Эдмондом Кеосаяном по сценарию Вадима Кожевникова. Эдмонд Кеосаян — недавний выпускник ВГИКа — за свой первый, дипломный фильм «Лестница» получил главный приз — «Золотую нимфу» — на январском фестивале в Монте-Карло.

Жюри фестиваля отметило также французский кинорепортаж «Куба, 63», финский фильм «Давление» и американский — «Электрический стул».

Мира МЕЙЛАХ

Заметки о двух художниках

Художник кино, если он действительно художник, а не ремесленник, не только строит декорации, подбирает и осваивает натуру, одевает актеров. Он первый из всего творческого коллектива находит пластический образ фильма, выражает на языке своего искусства — «киногеничной» живописи и графики — идейную и эмоциональную сущность сценария. И тогда его эскизы становятся образным ключом будущего фильма.

Работы художников киностудии «Ленфильм» Б. Маневич и И. Каплана обладают этим необходимым драгоценным свойством. Выпускники ВГИКа Маневич и Каплан пришли на «Ленфильм» в 1948 году. Первая участвовала в создании фильмов «Овод» (костюмы), «Кроткая» и нескольких фильмов-спектаклей; второй — в работе над картинами «Джамбул», «Черная чайка», «Лесные поляны». Однако к наиболее удачным принадлежат их совместные работы над фильмами «Неоконченная повесть», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Шинель», «Дама с собачкой» и «Горизонт».

Когда художники (любых видов искусств) работают вместе, нередко случается, что их творческие индивидуальности становятся очень схожими. Этого не произошло с Капланом и Маневич. Они сохранили ярко индивидуальные черты пластического мышления. Своеобразие художественного метода каждого из них ощутимо уже в дипломных эскизах — в первых больших работах.

В эскизах Каплана к кинофильму «Пушкин»— легкий, свободный рисунок, пластичная линия, живое ощущение фактуры, цвета, умение создать атмосферу беглым штрихом, разнообразие мягких светотеневых переходов. Это та особая манера, когда секрет эмоционального воздействия глубоко запрятан, и рисунок кажется сделанным «очень просто».

В эскизах к кинофильму «Маяковский» — дипломной работе Маневич — напротив, графически четкие линии, часто ломкие и утрированные, резко очерченные контуры динамичных фигур, смелое и свободное владение пространством, изобретательные ракурсы, тяготение к акцентированным живописным мотивам.

Разумеется, экспрессивная, иногда гротескная манера как нельзя больше соответствует теме «Маяковский», а легкий тонкий рисунок, игра нюансами колорита вполне отвечают пушкинской теме. Но все же дело не только в теме. И для Каплана и для Маневич органичны те стили, в которых они выполнили свои дипломные работы. В редких случаях, когда Маневич отступает от свойственной ей экспрессивности, приподнятости, ее рисунок теряет выразительность, становится суховатым, бесхарактерным, а живописные эффекты — внешними.

Природа дарования художников раскрывается и в многочисленных этюдах маслом с натуры. Сельские пейзажи Каплана не могут поразить ни особой оригинальностью замыслов, ни новаторством воплощения. Но в них привлекают подлинная живописность, поэтичность и лиризм, обаяние абсолютной естественности. Каплан не гоняется за эффектами, чуждыми его природе, и в скромности его манеры чувствуется достоинство художника: он ищет себя, находит и всегда остается самим собой.

Маневич тяготеет к более острым, современным формам выражения. Ее палитра контрастнее, стиль строже и лаконичней. Лучшие ее этюды — морской пляж, улицы прибалтийских городов — радуют свежестью взгляда, насыщенностью красок.

В совместных работах стили Маневич и Каплана удачно дополняют друг друга. В эскизах к сделанным ими фильмам есть и экспрессия, размах, и тонкий лиризм, характерность и эмоциональная полнота. Это, однако, не раз и навсегда составленная «смесь»,— акценты в выборе средств оказываются самыми различными, повсюду они обусловлены темой, материалом.

Разнообразие палитры, гибкость пластического воображения позволяют художникам каждый раз







Эскизы
к фильму
«Шинель»

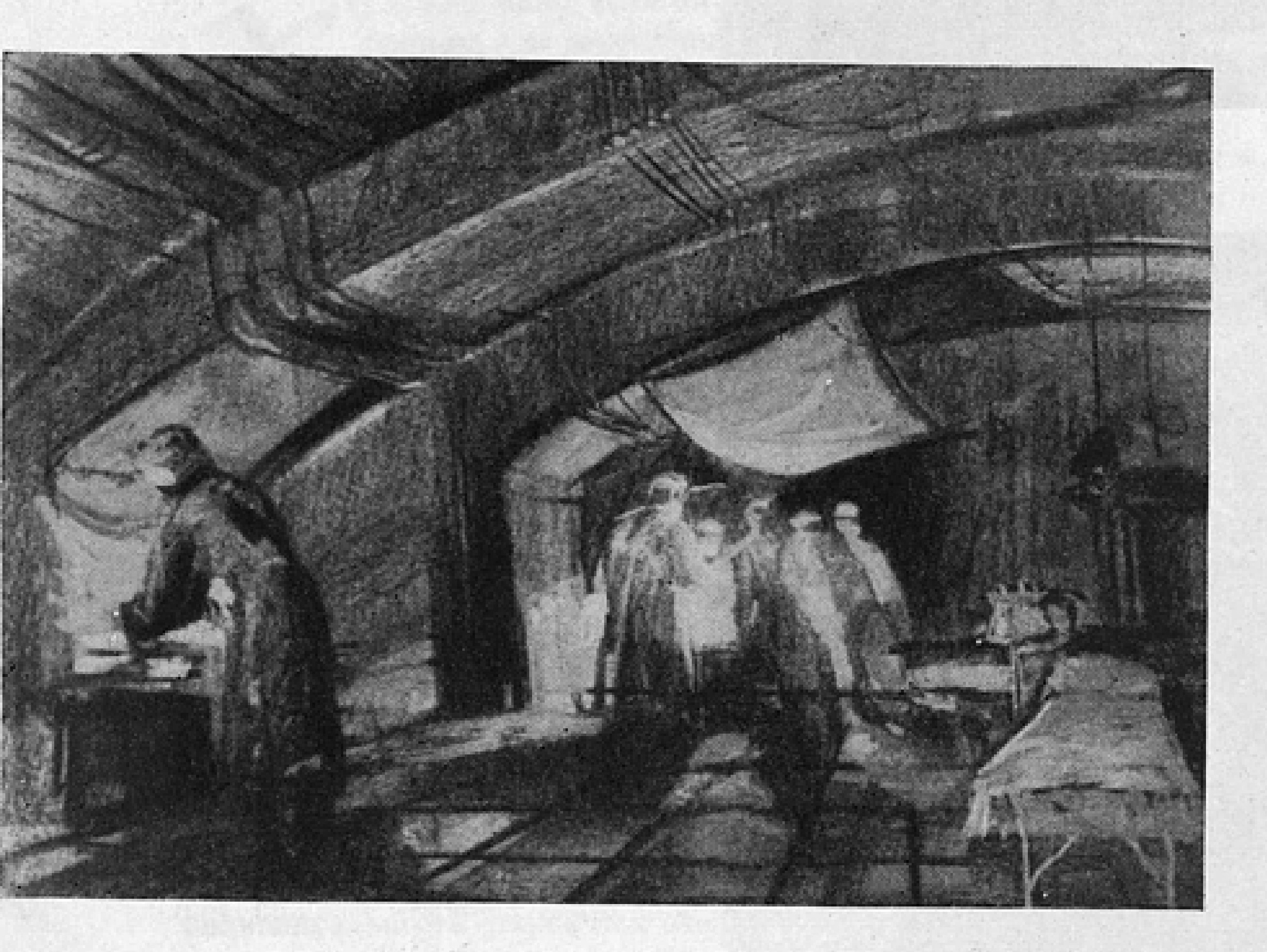






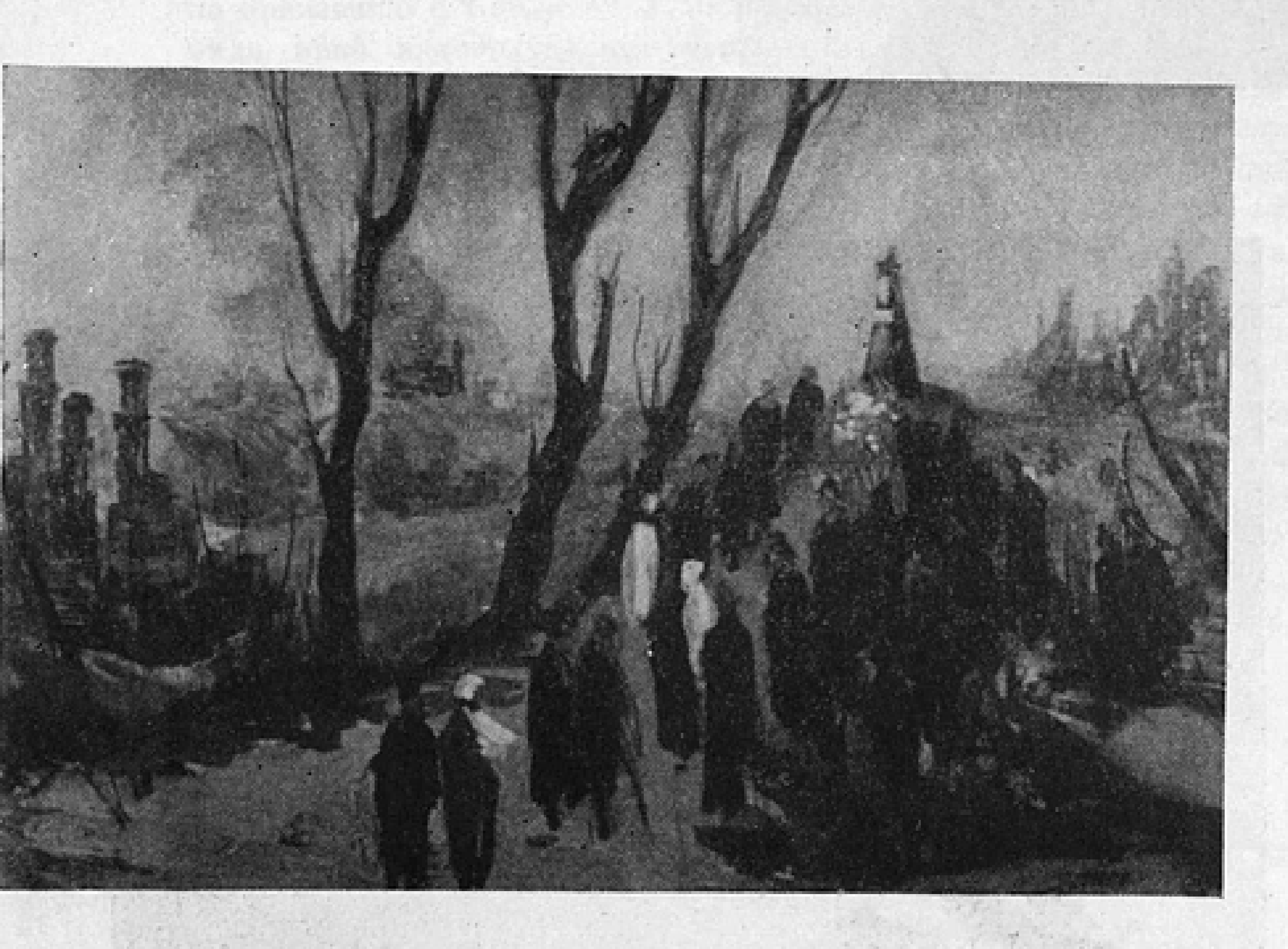






Эскизы к фильму
«Дорогой мой человек»





находить тот неповторимый изобразительный ключ, в котором затем решается фильм. Заметим попутно, что картины, в которых они сотрудничали с И. Хейфицем и А. Баталовым, принадлежат к тем счастливым случаям, когда устремления и творческие замыслы авторов фильма совпадают, когда художник оказывается понятым режиссером, а оператор чутко осуществляет их намерения.

Настоящий писатель не берет слово, лежащее «на поверхности», пришедшее в голову первым. Выстраивая композицию эскиза, выбирая ракурс, тональность, освещение, Каплан и Маневич ищут и находят наиболее точное и законченное изобразительное решение, проявляя фантазию и мастерство подлинных художников-кинематографистов.

Они создали образы трех Петербургов. Каплан — пушкинского, Маневич в «Кроткой» — Петербурга Достоевского; вместе они работали над гоголевской «Шинелью». И как непохожи эти три разных по духу города!

В пушкинском Петербурге Каплана нет традиционной холодности, тяжеловесной парадности. Интерьеры особняков, квартира Пушкина, бальные залы кажутся интимными, уютными. Золотистый блеск свечей, янтарное солнце и жемчужно-прозрачные сумерки северной зимы определяют колорит эскизов. Все как бы согрето, освещено, одухотворено присутствием великого поэта.

Иное лицо Петербурга проглядывает в эскизах к «Шинели». Их лейтмотив — одиночество маленького человека, затерявшегося во враждебном ему, чужом, холодном мире. Жалкая, словно гонимая ветром фигурка Акакия Акакиевича виднеется в глухих переулках, среди унылых домишек, глядящих слепыми, темными окнами. Меткость, острота, порой гиперболичность гоголевской бытовой детали явственно ощущаются во многих эскизах.

Башмачкин живет в комнате странной формы, похожей на гроб. К его квартире ведет темная, крутая, узкая лестница. Композиционно эскизы построены так, что вещи подавляют Башмачкина, подчеркивают его забитость и ничтожество. Приемная значительного лица — зал с высокими потолками и огромным портретом на стене,— где среди громоздкой казенной роскоши фигурка просителя в дальнем углу кажется воплощением безнадежности. Вечеринка, устроенная сослуживцами в честь новой шинели, нелепа, как все, что происходит с Башмачкиным. И об этом говорят детали: пузатый самовар в прихожей среди груды галош и бот, «герой дня» на высоком вертящемся стуле от рояля.

В изобразительном решении особенно близок к своему литературному прообразу фильм «Кроткая», где соавтором Маневич стал Георгий Кропачев. Скупость бытовых подробностей — одна из характерных черт поэтики Достоевского. И герои картины живут в полупустых, неуютных комнатах. Те немногие предметы, которые окружают их, несут на себе отпечаток их страстей и страданий, получают образное значение, сгущают атмосферу безысходности. В приемной ростовщика — конторка и вешалка, которая отбрасывает на голую, пустую стену тень, напоминающую огромного паука. Та же стена, как упорный живописный символ, присутствует в кадрах возвращения ростовщика с Кроткой домой после свадьбы — одном из сильнейших моментов фильма, где лица и фигуры героев рисуются на фоне пустоты в ореоле жутко мерцающей дымки. Тот же светотеневой мотив повторяется, когда ростовщик с мертвой Кроткой на руках входит с солнечной улицы в сумрачный подъезд своего дома. Если в этих эпизодах контрасты света и тени нагнетают тревогу и драматизм, то в кадре, где выздоравливающая героиня сидит с шитьем у окна, мягкий свет подчеркивает прозрачность ее лица, трогательную хрупкость фигуры, робкий лиризм сцены.

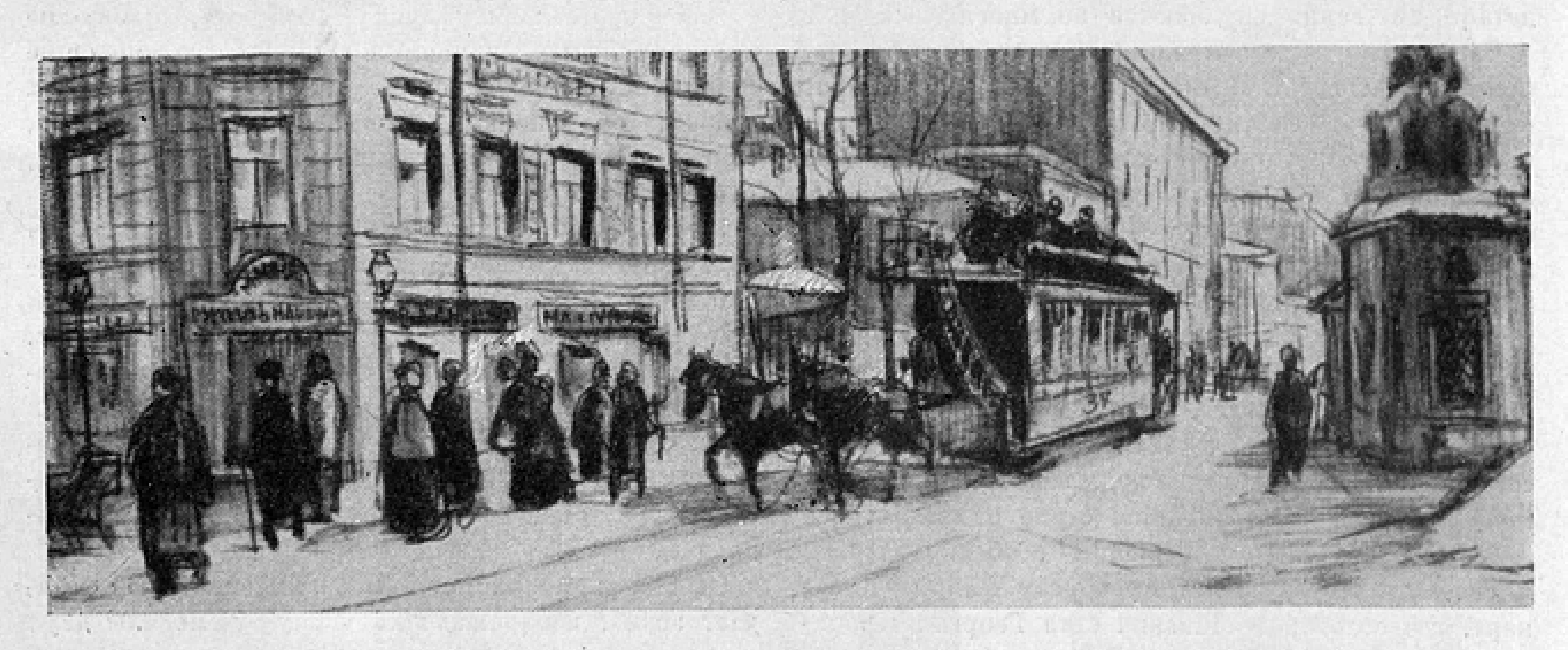
Свет становится одним из главных действующих лиц драмы, важным компонентом общего поэтического образа фильма. Пустота, мертвенность, глухой сумрак и чуть брезжущий трепетный свет, как слабый отблеск живой жизни, сложно переплетаясь, определяют собой изобразительный строй картины. И здесь нужно отдать должное оператору Д. Месхиеву. Он сумел уловить настроение, выраженное в эскизах Маневич, их изобразительный стиль, смысл, талантливо развить живописный замысел художников. Он создал образ странного, словно оцепеневшего города, глубоко затаившего страшные тайны и трагедии. Он такой, Петербург Достоевского: грозные изваяния властителей, снятые в неожиданных, пугающих ракурсах, поникшие фигуры святых, каменные громады, заслоняющие солнце, и нищие флигели, запрятанные в гулких дворах, облупленные стены молчаливых домов, тесные подворотни, булыжные мостовые, река, закованная в камень и чугун.

У Маневич и Каплана есть работы, в которых они выступают как декоративисты с резко экспрессивной манерой. Таковы эскизы к картине «Дорогой мой человек». Выразительные военные пейзажи, руины на месте городских кварталов, подвал с низкими сводами, где разместилась операционная,— в этих эскизах намечен контур непривычного, неправдоподобного в своей будничности, потревоженного мира, суровый и величественный образ военного времени.

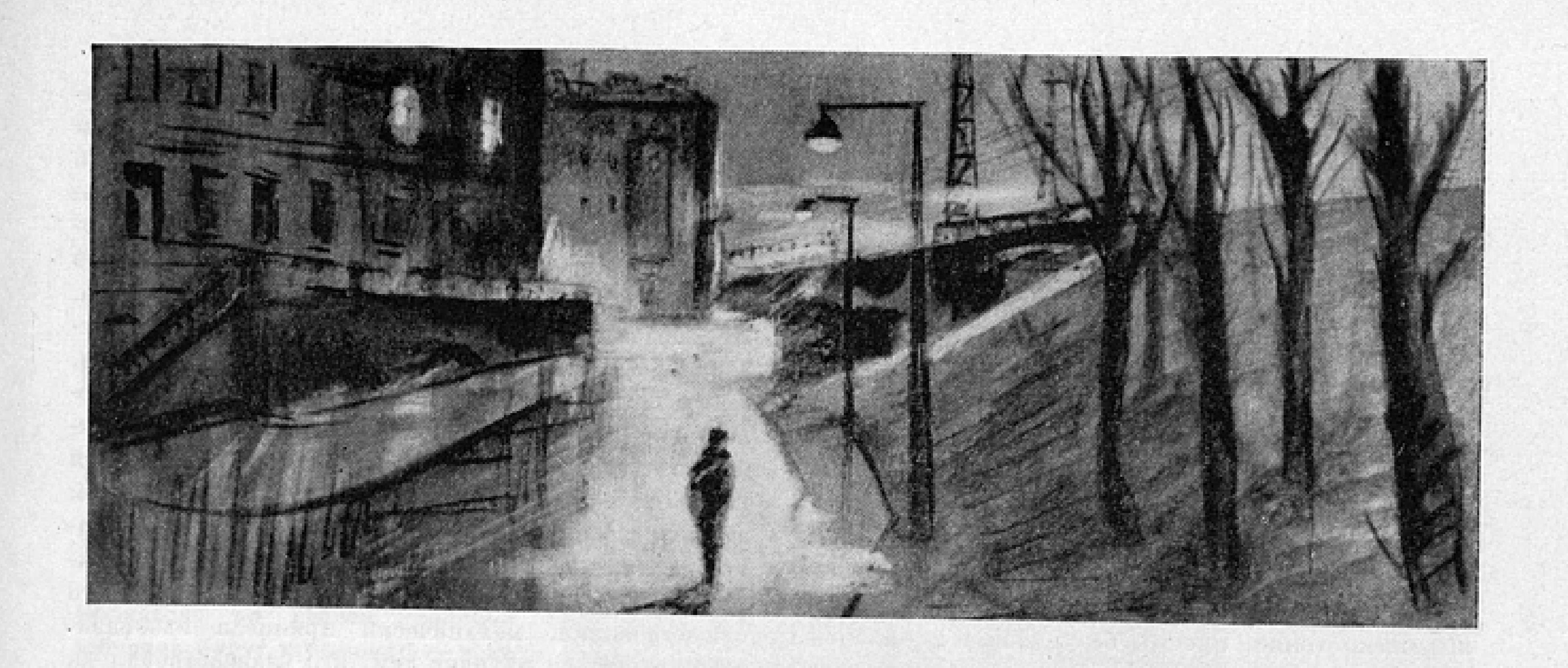
Особой композиционной законченностью обладает эскиз, изображающий сцену у могилы двух женщин-военврачей; могильный обелиск венчает







Раскадровка к фильму «Дама с собачкой»







Раскадровка к фильму «В е ч н ы й о г о н ь»

четкую диагональ, образуемую черными силуэтами деревьев, воздевших к сумрачному небу обнаженные ветви, и фигурами людей, поднимающихся от подножия холма к вершине. Вдали виднеются дымные развалины — печальный аккомпанемент скорбной и торжественной сцены...

Но бывает и так, что самым важным для художников оказываются не пластические находки и не декоративная выразительность, а настроение, поэтическая атмосфера, лирический подтекст фильма. Эта черта особенно явственна в эскизах к «Даме с собачкой», самому «чеховскому» по духу фильму из всех чеховских экранизаций. Скука, будничность жизни и преображающая красота подлинных чувств, одиночество героев, разлад с окружающим миром и их грустное, запретное счастье — все это выражено тонко, просто, без нажима и малейшей претенциозности.

Остановимся на двух эскизах. Лаконичный и свободный набросок сцены отъезда Анны Сергеевны из Ялты изображает героев в экипаже. Лицо Анны Сергеевны, ярко освещенное солнцем, намечено контуром. Чуть заметный печальный наклон ее головы говорит о растерянности, а напротив подчеркнуто прямо в позе вежливой и слегка принужденной сидит Гуров. Голые Крымские горы — фон проезжающего экипажа.

А вот другой эскиз. Гуров идет по высокой платформе, слегка понурившись, спиной к уходящему поезду — цепочке светящихся точек. В эскизе — низкий горизонт и много неба, на фоне которого четко рисуется одинокий силуэт Гурова. И через все небо к нему тянется шлейф черного паровозного дыма.

В этих эскизах показано немногое, но рассказывают они о многом. В них слышится сложный, многозвучный аккорд чувств, который определил собой эмоциональную гамму фильма.

В соединении скупых деталей просвечивает чеховская грустная поэзия душевного смятения, одиночества, человечность.

В статьях о художниках кино стало уже традицией сокрушаться по поводу того, что критики и искусствоведы к ним невнимательны, что их роль в создании фильма часто недооценивается даже людьми, причастными к кинематографу. Для этих сетований есть основания. Режиссер должен умереть в актере, заметил как то Вл. И. Немирович-Данченко. Перефразируя его мысль, можно сказать, что художник фильма умирает в режиссере, операторе, актерах. До зрителя его труд доходит в уже преломленном, переосмысленном виде. Где-то, на ранних этапах работы над фильмом, его творческая мысль растворяется в общем кинематографическом замысле режиссера и оператора. Потому так трудно бывает выделить и оценить долю участия художника в готовом фильме и так легко «забыть» о его существовании, механически приписав изобразительные идеи и находки тем, кто главенствовал на съемочной площадке.

В советском кино последних лет и практически и теоретически все острее ставится вопрос о полноценном образно-содержательном, эстетически-совершенном использовании богатейшего арсенала художественных средств современного кинематографа. Изобразительная композиция фильма занимает одно из центральных мест в этом кругу проблем. Всякому грамотному человеку должно быть ясно, как важно для успешного развития киноискусства в этом направлении вдумчивое обращение к многогранному историческому опыту пластических искусств, изучение его закономерностей и путей и уж, конечно, внимание к творчеству тех, кто стоит у колыбели зримого облика фильма.

Вот почему особенно радует нововведение Ленинградского Дома кино, где стали регулярно устраиваться выставки и обсуждения работ художников кино. Выставка эскизов к фильмам и этюдов Каплана и Маневич открылась весной этого года. Она привлекла интерес зрителей, обсуждение ее было многолюдным и оживленным. Этой выставке обязаны своим появлением и настоящие заметки...

«САМЫЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ АКТЕР»



В дни шестидесятилетия Николая Константиновича Черкасова по давней традиции юбилеев будут вспоминать — и не раз — все его лучшие, классические (не побоимся этого слова) роли: и профессора Полежаева, и царевича Алексея, и Ивана Грозного, и Дон-Кихота... Но, не рискуя ошибиться, можно сказать, что ни в одном из приветствий, ни в одном из юбилейных адресов не будет названа та роль, о которой сейчас пойдет речь, — заглавная роль в телефильме «Актер Николай Черкасов».

А, право, эта не очень известная роль, как никакое другое создание артиста, помогает постичь его художественную и человеческую суть.

Отвечая неизвестному юному корреспонденту, задавшему извечный вопрос, как стать актером, Черкасов как бы окидывает мысленным взором весь свой творческий путь, вглядываясь вместе с нами в ленты прошлых лет, перелистывая одну за другой страницы жизненного пути. Что здесь было самым значительным, как говорят историки, этапным? Если бы Николай Константинович, извлекая из коробки ленту, на титрах которой стоит «Депутат Балтики», не признался, что роль профессора Полежаева он и «по сей день считает самой дорогой и любимой», мы все равно догадались бы об этом по лицу, по глазам, даже по рукам артиста.

И нам, как и ему, вспомнилась бы ставшая уже кинолегендой ее история, когда тридцатидвухлетний актер, широко известный как комик, даже как эксцентрик, прочитав сценарий об ученом, пришедшем в революцию семидесяти пяти лет от роду, сказал себе: «Хочу, могу и должен играть эту роль». И нам бы вспомнилось, как Алексей Толстой, выступая весной 1937 года в Лондоне на Конгрессе мира и дружбы с СССР, говорил об увиденном им перед самым отъездом «Депутате Балтики»: «Герою фильма семьдесят пять лет. Казалось бы, не слишком захватывающий сюжет о ботанике семидесяти пяти лет. Но когда на полотне экрана перед вами бьется благородное человеческое сердце, когда мужество, честность, благородство и любовь к человечеству разворачиваются как широкая сюита, когда у зрителя закипают слезы благодарности к этому высокому, юному душой старику-ученому, — уверяю вас, никакие штыковые атаки и во-

енные марши, никакая самая горячая перестрелка между гангстерами и полицейскими сыщиками не увлекут, не захватят вашу душу, как фильм, подобный «Депутату Балтики».

И нам бы вспомнилось, что в одной из зарубежных статей об этом фильме, путешествующем по экранам мира более четверти века, Черкасов был назван «самым политическим актером нашей эпохи».

Да, политическое, гражданское начало, публицистически-страстная, идущая от сердца убежденность в торжестве коммунистических идеалов, — вот «зерно» Черкасова — художника и человека, народного артиста СССР, депутата Верховных Советов РСФСР и СССР, члена Советского комитета защиты мира.

Начавший свою жизнь в искусстве в годы гражданской войны, «представитель первого поколения советских актеров», как он себя называет, Николай Константинович Черкасов — яркий пример актера нового типа, рожденного Великим Октябрем.

«Чем старше я становлюсь как актер, — признался однажды Николай Константинович, — тем труднее мне становится отделить мою общественную деятельность от непосредственной, профессиональной работы. Я уже не могу представить себя «только актером» и прежде всего потому, что, репетируя, снимаясь, играя в спектаклях, я ни на одну минуту не перестаю ощущать себя человеком общественным, соединенным тысячью нитей с многообразной, бурной, созидательной жизнью своей страны».

Когда перебираешь в памяти лучшие творения Н. К. Черкасова, в ряд выстраиваются Александр Невский, Иван Грозный, царевич Алексей, Попов, Стасов, Полежаев (он же Тимирязев), Горький. Значит, Черкасов — актер преимущественно исторической темы? Нет, он артист преимущественно современной, остраполитической темы, утверждавший: «чем острее и напряженнее работала моя мысль советского человека, чем отчетливее вставали в моем воображении образы и картины окружающей меня реальной жизни, тем увереннее я чувствовал себя в мономаховом облачении Грозного или в княжеских доспехах Александра Невского».

Черкасов — актер современной, боевой темы.

Вот почему так вдохновенно раскрывал он в довженковской пьесе «Жизнь в цвету» образ великого преобразователя природы Мичурина — «душу неугомонную, полную неистощимой жизненной силы и страсти, душу человека, в которой так чудесно соединились пылкая, юношеская мечтательность и холодное, расчетливое, неумолимое трудолюбие».

Вот почему он так вдохновенно в течение ряда лет играл роль смертельно больного, но не сдавшегося до последней секунды академика Дронова в пьесе С. Алешина «Все остается людям».

Вот почему, приступая недавно к съемкам кинофильма «Дронов», Николай Константинович говорил, что начинает «работать с необычайным увлечением».

Мы до сих пор говорили о Черкасове — артисте кино. Но разве не прав Л. Вивьен — руководитель мастерской в Ленинградском театральном институте, в которую в 1923 году поступил Черкасов, споря с ложным мнением, что на драматической сцене он, мол, уступает самому себе как артисту экрана и, напоминая о его таких сценических свершениях, как Мичурин в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету», Иван Грозный в «Великом государе» В. Соловьева, Дон-Кихот в одноименной пьесе М. Булгакова, Маяковский в пьесе «Они знали Маяковского» В. Катаняна, Осип в «Ревизоре» Н. Гоголя, Варлаам в «Борисе Годунове» А. Пушкина?

А Черкасов — публицист, писатель. У кого из любителей искусства не стоят на полке его «Записки советского актера», кто не знаком с его новой работой «В театре и в кино», кому не известны его темпераментные убежденные статьи?

«Представитель первого поколения советских актеров» Черкасов в самом высоком смысле этого слова является артистом народным, воплощающим в своем творчестве духовные силы народа, артистом, всей своей художественной биографией и плодотворной общественной деятельностью связанным с народом, которому он служит, у которого черпает силы для своего творчества.

В. ГОРДАНОВ

Рядом с Андреем Москвиным

Был чудесный августовский вечер 1922 года. Я шел по Малой улице в Пушкине (тогда Детском Селе), возвращаясь после прогулки по Александровскому парку. Через плечо у меня висел старый «кодак», в котором оставался еще один чистый кадр. Пленка была «Агфа», старая и вуалированная, вероятно, еще довоенная. По пути я зашел к одному своему приятелю, студенту-путейцу моего возраста, который тоже слегка интересовался фотографией. Этого приятеля звали Андрей Николаевич Москвин.



Он сидел у окна в глубоком кресле, завернувшись в старый халат, и читал какую-то весьма объемистую путейскую премудрость, разложенную у него на коленях. Лучи позднего осеннего солнца проникали через раскрытое окно и выхватывали из глубокой тени причудливые пятна света на лице и руках. Выглядело это все очень эффектно, хотя, по тогдашним представлениям, для съемки никак не подходило. Тем не менее мне захотелось все это снять, и я, подтащив вместо штатива тумбочку и водрузив на нее еще несколько путейских фолиантов, стал устанавливать на них свой аппарат. Москвин поднял голову, посмотрел и буркнул: «Вероятно, ничего не выйдет, но все-таки снимай». Кажется, это были первые слова, которые он произнес в тот вечер.

Через несколько часов мы рассматривали проявленный негатив. Присутствовавшее при этом местное фотографическое светило высокомерно изрекло: «Эх, вы! Любитель! Только пленку портите!» Действительно, в негативе было видно засвеченное лицо и рука. В остальном — почти никакой проработки. По тогдашним представлениям — брак! Но я отпечатал негатив на дневной, так называемой соленой бумаге (на другую у меня не было денег) и немедленно побежал к Москвину. Этот снимок поразил нас своей выразительностью. Он был совершенно не похож на все, что нам тогда приходилось видеть в этой области. Сильные световые блики выхватывали из темноты лицо и руки, скользили по книге и спинке кресла и контрасти-



«С В Д». С. Магарилл — жена генерала

ровали с трепетными, уводившими в темноту тенями. Сейчас я вспоминаю о нем с улыбкой, но тогда он имел для нас огромное значение, ибо приоткрывал горизонты какого-то нового фотографического ви́дения, пути к какой-то, тогда для нас еще неясной выразительности, осуществляемой средствами фотографии. Мы как-то вдруг сразу поняли, что существует какое-то еще неведомое нам фотографическое искусство, где свет является не только экспозиционным фактором, но прежде всего основным средством выражения художественных замыслов. Короче говоря, этот снимок оказался первым шагом на том пути, который после нескольких лет упорных поисков привел нас в кинематограф и дал в руки Москвину вместо диплома инженера путей сообщения ручку киносъемочного аппарата.

В 1925 году на Ленинградской фабрике «Севзапкино» Москвин встретился с двумя молодыми талантливыми кинорежиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом и художником Е. Енеем. Эта встреча положила начало многолетнему творческому содружеству больших мастеров нашего киноискусства.

Этот коллектив, состоявший из людей молодых и пылких, отдал, конечно, дань всем противоречивым увлечениям своего времени. Их картины того периода, во многом интересные, а иногда странные по форме, постоянно вызывали сильные споры. Проходившая через все эти картины тема одинокого человека, раздавленного жизнью, была выражена в парадоксальных изобразительных решениях. Необычайные ракурсы, свет нервный, тревожный, всегда что-то ищущий — вот что характерно для Москвина того времени. Натиск, тревога, отчаяние — вот лейтмотивы первых «москвинских» кадров.

Безжалостный луч света выхватывает из темноты отставшего от корабля матроса и девушку, в ужасе цепляющихся за неумолимую стрелку времени, чтобы не сорваться с «чертова колеса»; Акакий Акакиевич — Костричкин мечется на снегу, среди страшных наступающих на него теней; демоническая улыбка Медокса — Сергея Герасимова и прекрасные, печальные планы жены генерала — Софьи Магарилл. Мчится на Париж немецкая конница, выхваченная из мрака причудливым зигзагом света; безнадежно смотрит в ночь такими страшными опустошенными глазами французский солдат (Петр Соболевский), брошенный на подавление Парижской коммуны; гневом преисполнены великолепно освещенные крупные планы коммунарки Луизы — Елены Кузьминой. И все это в стремительном монтаже... Какая острая форма!.. Но за этой формой, казалось такой интересной, иногда обнажалось надуманное, притянутое, малоубедительное, далекое от действительности содержание...

Не так легко было отыскать путь к ясному и содержательному искусству, но коллектив талантливых мастеров нашел в себе силы и мужество отказаться от надуманного, казавшегося таким увлекательным и перейти на новые, близкие современности, реалистические позиции. Сумел это сделать и оператор Андрей Москвин.

В 1931 году появилась картина «Одна». Фильм резко отличался от всех предыдущих работ этого коллектива. Далеко еще не свободная от прежних увлечений, картина оказалась той лабораторией, в которой практически подвергался проверке и перерабатывался весь тот творческий багаж, которым коллектив жил и пользовался до этого. Все подлинное, настоящее, что накопилось за годы исканий, очищалось от наносного, надуманного, каким бы привлекательным оно иногда ни казалось. Кроме того, это был первый поиск коллектива в совершенно

новой для него области — области звука — со всеми вытекающими отсюда обстоятельствами.

К оператору это все относилось не в меньшей мере, чем к остальным мастерам. Москвину было ясно, что новые задачи надо решать совершенно новыми изобразительными средствами. Длительные поиски, глубокое проникновение в современную тематику привели его к решениям, которые, в свою очередь, оказались своеобразным трамплином для следующих работ.

В «Одной» кадры очень светлые, очень ясные, какие-то прозрачные. Эти кадры как бы обобщают, как бы суммируют... И хотя в них нет-нет да и прорвется какой-нибудь напоминающий прежние годы штришок, все же совершенно ясно, что оператор в корне пересмотрел свои позиции, что он встал на совершенно новый путь, путь, который открыл ему новые горизонты и привел к одной из вершин советской кинематографии — к трилогии о Максиме.

Режиссер Г. Козинцев, вспоминая о своей работе с А. Москвиным, говорил, что в «Юности Максима» Москвин преодолел самое трудное для художника, проявил уменье работать на «прозаическом» материале, на материале городской окраины, до него эстетически не освоенном в кинематографии. Взамен расплывчатости ощущения и несколько выспреннего тона его старых работ он показал в «Максиме» будничную простоту героического дела. Не приходится говорить, что эта прозаическая простота отнюдь не натурализм, ибо работу Москвина здесь характеризует четкий отбор материала, изъятие из него лишних деталей и извлечение из каждого элемента максимальной поэтической выразительности. Сам Москвин сделал для себя самое трудное — он отказался от эффектов... Умное и спокойное ведение действия, конкретность и целеустремленность пришли к Москвину...

Работа Москвина над трилогией была для него одновременно и кульминацией и началом нового пути, суть которого — полнокровный реализм, сочетаемый со взлетами настоящего романтизма, не ходульного, а подлинного, высокого, достойного тех идей и событий, которые отражались в картине.

Отсюда — портретные характеристики, простые и ясные и вместе с тем предельно убедительные, отсюда исключительная по силе сцена неудавшегося убийства Максима, сцены в бильярдной... Много таких сцен в трилогии, убедительно объединенных единой операторской трактовкой, которая выросла в своего рода философское изобразительное обобщение, обобщение высоких человеческих чувств, подымающихся на высоту подлинной благородной страсти.

Этот стиль, определяемый мировоззрением, ви́дением, отношением советского художника к действительности, к героям фильма, стал основой его творчества. Он определял и великолепно снятые павильоны в эйзенштейновском «Иване Грозном», он пронизывал и интереснейшие кадры козинцевского «Пирогова». Очень интересна в этом отношении кинокартина «Овод», снятая Москвиным с режиссером А. Файнциммером. Операторская трактовка этого произведения, выдержанная в строго реалистических рамках, вместе с тем является характерным образчиком подлинно романтической фотографии. Лучшие приемы Москвина явились

«Овод». О. Стриженов — Артур



здесь в новом блеске, тем более что материал картины, ее драматургия давали к этому все основания. И прежде всего это отношение к свету, к распределению светотени в кадре.

Световые приемы Москвина были всегда крайне лаконичны и выразительны. Здесь эта выразительность доведена до высокого предела. Начиная с первых же натурных кадров, простых и суровых, уже преисполненных той патетики, которой пронизана вся фотографическая интерпретация этой картины, значение света все нарастает. Каждый кадр обладает вытекающей из общей драматургии световой характеристикой. Именно такая характеристика с помощью света, подчеркивающего, акцентирующего, делает очень сильной сцену допроса Бола. Кадр начинается профильным, почти силуэтным планом офицера, акцентированным сильным световым бликом — планом, производящим впечатление чего-то тяжелого, беспощадного, неотвратимого. Но от этого плана небольшая панорама ведет нас через лица тупые, бесчувственные к лицу Бола, лицу, одухотворенному внутренним светом, сознанием своей правоты и огромного нравственного превосходства.

И сразу становится ясной тупая жестокость, напыщенность и вместе с тем обреченность и самого офицера и олицетворяемого им государственного строя. Свет в значительной степени раскрывает драматизм сцены разговора Артура с братом и его женой. Крупные планы хохочущего, обезумевшего Артура, его планы с крестом, с каким-то страшным, нечеловеческим отблеском в глазах также построены на очень смелом, предельно выразительном световом решении.

И как контраст — прелестная по свету гостиная Джеммы, в которую приходит Овод — Риварес. Она выдержана в мягких, пастельных тонах. Передний план с людьми освещен мягким обволакивающим, несколько «погашенным» светом, задний пронизан нежными, расплывчатыми лучами. И опять контраст — выдержанная в глубоких красных тонах спальня Монтанелли.

Наиболее высокого драматизма, наибольшей выразительности оператор достигает в сцене свидания Овода с Монтанелли в тюрьме. Это, конечно, наиболее сильная сцена в картине. Выдержанная в погашенной световой гамме, с яркими световыми взлетами, она представляет собой как бы единый монолитный кусок, в котором почти невозможно выделить какие-то отдельные планы. Сцена заканчивается великолепным планом ухода Монтанелли по коридору тюрьмы с панорамой вверх через решетку.

Многообразны приемы Москвина в этой картине, но все они объединены единой творческой идеей, все они отражают взлеты и спады напряжения, вытекающие из драматургии картины; все они вместе взятые представляют единый, монолитный стиль, изобразительно интерпретирующий прекрасное произведение Э. Войнич.

После картины «Овод» последовали с большими перерывами две последние работы Москвина — «Дон-Кихот» с Г. Козинцевым и «Дама с собачкой» с И. Хейфицем. Обе картины сняты прекрасно, хотя тяжелая болезнь уже подтачивала здоровье Москвина.

В картине «Дон-Кихот» все натурные сцены снимал оператор А. Дудко; картину «Дама с собачкой» Москвин снимал со своим многолетним сотрудником — оператором Д. Месхиевым.

Он много думал о картине «Гамлет», которую собирался ставить Г. Козинцев. Запуск картины все откладывался и откладывался. Снять ее он не успел...

Москвин был очень строг в отношении оценки работы как чужой, так и в особенности своей.

Время от времени, чаще всего в начале или по окончании картины одного из нас, мы встречались, обычно у меня, и подробно разбирали сделанное. Вряд ли может быть критика более суровая, чем та, которой мы подвергали свою работу. Мы забирались в ее самые сокровенные истоки, попутно обсуждая и работы наших товарищей, которые так или иначе перекликались с тем, что мы делали. Мы очень хорошо знали друг друга; истоки нашей «творческой лаборатории», по существу, были общими, поэтому нам не надо было долго и сложно объясняться.

Понемногу я стал записывать мысли, которыми мы обменивались, и подводить коекакие итоги. Потом я прибавил кое-что о нашем фотографическом искусстве периода 1922—1927 годов, легшего, по существу, в основу нашей последующей деятельности; о Ленинградском высшем институте фотографии и фототехники — впоследствии ЛИКИ,—где я оказался первым студентом операторского факультета, а затем его последним деканом и где мы оба так много получили, хотя

Москвина в него почему-то не приняли; о нашем друге и единомышленнике, человеке чистой и светлой души — замечательном операторе Святославе Александровиче Беляеве, погибшем в боях за Ленинград в феврале 1942 года, который так много помог нам в начале нашего пути и без которого мы бы, вероятно, и не смогли бы так быстро выйти на правильную дорогу. И о многом, многом другом.

Постепенно стал накапливаться и изобразительный материал. Об этих встречах, на которых, кроме нас двоих и изредка Беляева, обычно никто не присутствовал, мало кто знал, ибо мы считали, что это своего рода «святая святых» нашей внутренней лаборатории. Я хорошо запомнил одну из последних таких встреч.

Было начало 1941 года. Я уже начал работу над картиной «Маскарад», Москвин готовился к картине «Лекарь Пирогов», которую до войны так и не успели снять. Он долго копался в моем книжном шкафу, на полке со стихами, потом мы с ним засели за радиолу и прослушали Второй фортепьянный концерт Рахманинова и, кажется, скрипичный Брамса, потом обменялись мыслями об изобразительных возможностях «Маскарада» и «Пирогова», а после всего этого Москвин забрался в свое любимое кресло, и мы принялись за записки, в которые уже долго не заглядывали. Была уже ночь, и добираться домой на Петроградскую сторону ему было сложно. Поэтому он курил папиросу за папиросой, прихлебывал крепкий, почти черный чай, который он был такой мастер заваривать, и внимательно читал, делая на полях заметки карандашом. Потом долго молчал. На дворе уже загорался свет в окнах, когда он вдруг сказал: «Ну, что же, это почти готовая работа...» Потом, после небольшой, столь характерной для него паузы, добавил: «По существу, работа о том, что люди называют «ленинградской операторской школой», о деле рук наших». После этого последовала еще одна пауза, и я думал, что этот разговор окончен. Вдруг Москвин сказал: «Ты кончишь «Маскарад» летом, я кончу «Пирогова» зимой, тогда и займемся этим всерьез».

Съемки картины «Маскарад» кончились 18 июня 1941 года, а 22 июня началась война. Москвин эвакуировался в Алма-Ату, я снимал кинохронику в блокированном Ленинграде.

3 сентября, возвращаясь со съемки, я увидел, как вражеский снаряд ударил в стену моей квартиры. Моя жена случайно спаслась за выступом капитальной стены, в квартире же все погибло, в том числе и записки. Надо начинать все сначала...

О многом можно и нужно рассказать, говоря об Андрее Николаевиче Москвине. О наших товарищах по профессии, о молодых тогда режиссерах и художниках, без которых мы никогда не смогли бы работать так, как работали, о многом другом. Такой разговор — впереди...



Г. БОГЕМСКИЙ

Заметки об итальянском кино

В апреле этого года в Советском Союзе гостила группа итальянских кинематографистов, прибывшая для продолжения встречи «за круглым столом» с работниками советского кино, состоявшейся в октябре прошлого года в Риме. В состав этой делегации входили известный режиссер и историк кино Карло Лидзани, режиссер Ренато Кастеллани — постановщик популярного у нас фильма «Два гроша надежды», представитель молодого поколения итальянских кинематографистов режиссер Элио Руффо, видный писатель и кинодраматург Уго Пирро, руководитель римского киноинститута «Экспериментальный центр» профессор Леонардо Фиораванти, научный секретарь этого института и кинокритик газеты «Аванти» Пио Бальделли, продюсер Оресте Кольтелаччи. В Москве к ним присоединился сценарист Эннио Де Кончини, работающий с Джузеппе Де Сантисом над созданием совместного советско-итальянского фильма. Возглавлял делегацию генеральный секретарь общества «Италия — СССР» профессор-историк Паоло Алатри.

Итальянские киноработники были тепло приняты советскими кинематографистами, встречались с активом общества «СССР — Италия» и с московскими писателями, посетили «Мосфильм», ВГИК, Дом кино, осмотрели Москву и совершили поездку в Ленинград. В течение двух дней происходила вторая встреча «за круглым столом», в которой с советской стороны приняли активное участие режиссеры, критики, искусствоведы. Наши гости широко осветили положение итальянской кинематографии, поделились своими достижениями и трудностями, познакомились с задачами, стоящими перед советским киноискусством. В ходе встречи между советскими кинематографистами и представителями прогрессивного итальянского кино состоялся прямой и искренний обмен мнениями, порой острый и резкий, но неизменно дружеский разговор людей, согласных между собой в главном и делающих общее дело.

Итальянские кинематографисты посмотрели в Москве много наших новых фильмов и привезли показать советским коллегам более десятка своих картин. Знакомство с ними, а также со многими новыми произведениями итальянского прогрессивного киноискусства, вышедшими у нас в прокат, и с некоторыми другими фильмами последних лет позволяет проследить основные тенденции развития итальянского кино в настоящее время.

Не претендуя на исчерпывающую полноту анализа, мы предлагаем вниманию читателей эти беглые заметки о нескольких новых итальянских фильмах из числа просмотренных за время второй встречи советских и итальянских кинематографистов.

●

Время показало, насколько неправы были те итальянские, да и не только итальянские критики, которые усматривали новый этап развития неореализма, некое преодоление его недостатков и ограниченности в творчестве Федерико Феллини и Микеланджело Антониони. Одну из главных слабостей неореализма эти критики видели в якобы недостаточной интеллектуальности и философичности его героев. Таким образом вольно или невольно принижалось прогрессивное значение фильмов о простом человеке, борющемся за свои права, хлеб, работу, крышу над головой, за свое простое человеческое счастье; слово «простой» чуть ли не становилось синонимом слова «примитивный». С другой стороны, те, кто восхищался «философичностью» героев Феллини и Антониони, предпочитали умалчивать, в чем же именно состоит их философия, какова ее природа.

Внеисторические, правдоподобные лишь по внешним приметам, иррациональные (в одном случае — мистически-религиозные, проникнутые ожиданием

«чуда»; в другом — вообще лишенные всякой веры и надежды), пронизанные отчаянием одиночества, фильмы Феллини и Антониони были идейно противоположны неореализму.

Талантливые и несомненно чуткие художники Феллини и Антониони ясно видят угрозу духовного оскудения, которую несет человеку нынешний этап развития капитализма. И когда они изображают человеческое одиночество, нарушение общественных связей человека как черту, присущую определенной, вполне конкретной части итальянского общества (вспомним «Маменькиных сынков» или «Сладкую жизнь» Феллини, «Хронику одной любви» или «Подруг» Антониони), оба эти режиссера в целом остаются на позициях реализма и их произведения в значительной мере носят разоблачительный характер. Однако, не обладая четким мировоззрением (по сути дела, взгляды Феллини и Антониони типичны для современной экзистенциалистской этики, только у первого — в духе французских левых католиков, а у второго — в духе определенного течения в итальянской литературе, в частности произведений писателя Чезаре Павезе, оказавшего сильное влияние на все его творчество) и не проявив необходимой художнику внутренней силы и твердости, они сами впадают в пессимизм и отчаяние. Доминирующим мотивом в их произведениях стало любование отчужденностью людей, эстетизация этой отчужденности, изображение ее как состояния, свойственного уже не части буржуазного общества, а всему роду человеческому. И это дало право говорить об отходе обоих режиссеров от реализма.

Появление в середине 50-х годов, в момент наступления католической реакции, картин Феллини и Антониони, их успех у буржуазной публики в Италии и за границей явились не «развитием» неореализма, а отходом от основной линии развития итальянского прогрессивного киноискусства, в трудных условиях отстаивавшего свою гражданственность, свой национальный, демократический и гуманный характер. Эти фильмы и их внутренне опустошенные герои подрывали веру зрителей в свои силы, в способность противостоять трудностям жизни, рождали у зрителей настроение тоски и безысходности.

Развитие же прогрессивного киноискусства в Италии шло и идет вопреки успеху фильмов Феллини и Антониони, в условиях не только трудного с ними соревнования в художественном и коммерческом плане, но и в плане идейной борьбы. Итальянское кино развивается на заложенной неореализмом прочной исторически-социальной, неизменно гуманной основе, в споре и полемике с Антониони и Феллини, во имя преодоления человеческой разобщенности и сплочения всех здоровых народных сил, утверждения, а не отрицания духовных ценностей и человеческой личности.

Начиная с 1959 года прогрессивное итальянское кино переживает пору нового подъема, а Антониони и Феллини, как это показывают их последние фильмы «Затмение» и «8 с половиной», несмотря на всю силу своего таланта и высокое мастерство, зашли в тупик, куда их вполне логично и последовательно привела искусственная изоляция героев от общественных связей, от хода истории.

Вот что говорит Феллини о своем новом фильме «8 с половиной»:

«Это нечто среднее между бессвязным психоаналитическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью, происходящими в атмосфере преддверия ада».

Характерно, что «8 с половиной», несмотря на невероятную популярность, которую принесла режиссеру «Сладкая жизнь», и на высокие, чисто кинематографические достоинства произведения, сравнительно холодно принят зрителями, свидетельством чему — кассовый сбор, не достигающий и половины сбора, полученного в первые дни демонстрации «Сладкой жизни».

Еще более характерно другое: хотя Антониони и Феллини в течение нескольких последних лет считались чуть ли не самыми интересными режиссерами не только в Италии, но и во всем мире, ни тот, ни другой не только не создали «школы», но даже почти не нашли у себя на родине последователей. Молодые итальянские режиссеры решительно пошли по пути реализма, вместе со старыми мастерами продолжая и развивая лучшие традиции демократического киноискусства.

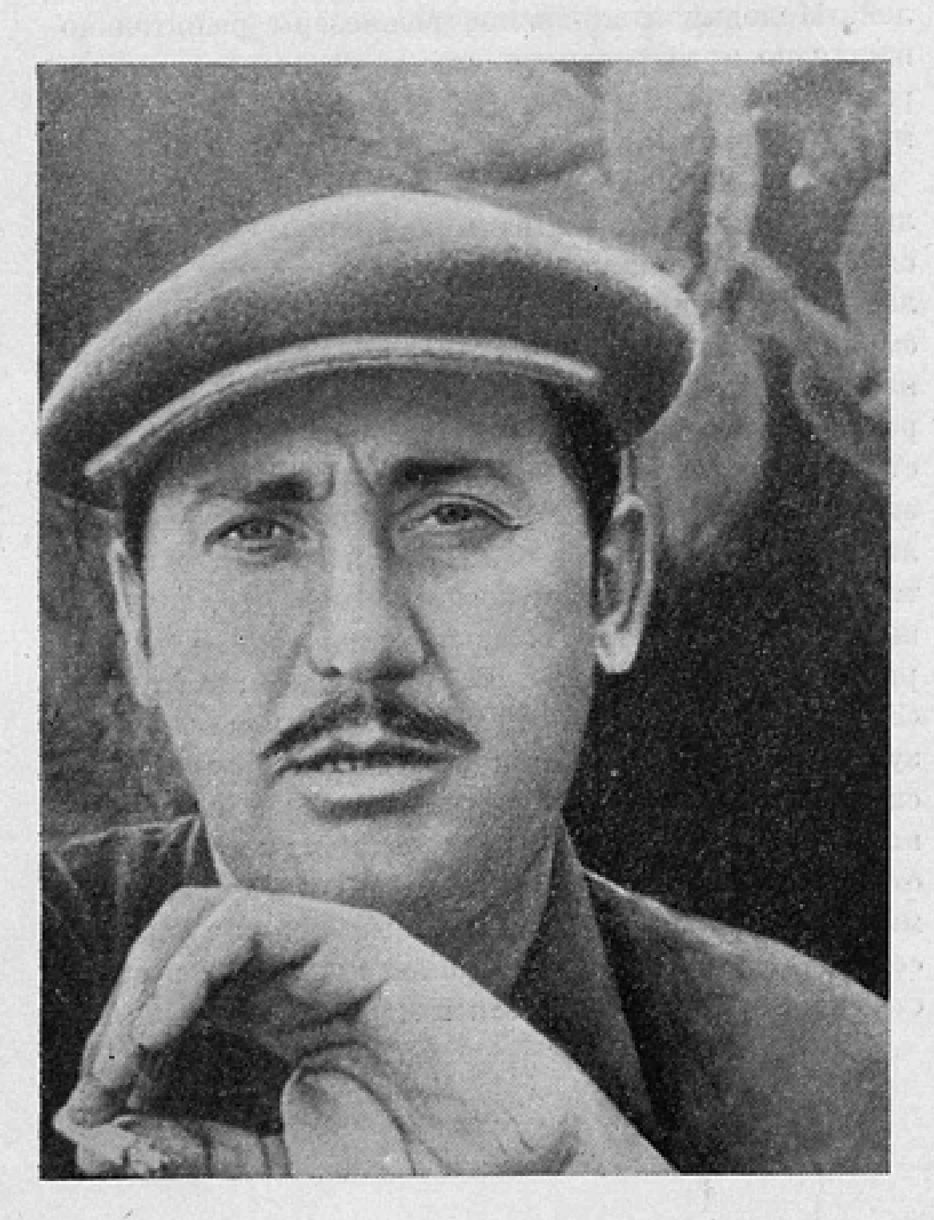
Употребляя чисто условный с самого своего появления термин «неореализм», необходимо оговориться. Те, кто понимает под ним лишь сумму определенных эстетических взглядов и технических приемов, характерных для итальянского кино первых послевоенных лет, уже давно утверждают, что неореализм перестал существовать, и предлагают вместо него несколько столь же условных новых названий: неоромантизм (для Висконти), неонатурализм (для Пазолини) и т. д. Если подходить к этому термину в его ограничительном смысле, то, возможно, и прав Висконти, недавно заявивший, что неореализм умер еще в 1948 году с выходом его фильма «Земля дрожит». Но если под неореализмом подразумевать зародившееся после войны реалистическое, прогрессивное и демократическое направление в итальянском кино, которое видит в киноискусстве орудие борьбы за социальный прогресс, стремится превратить его из вида развлечения в важный составной элемент национальной культуры, в средство как эстетического, так и морального и полити-

ческого воспитания, несущее в себе не только мощный критический заряд, но и определенные позитивные идеи (хотя бы, например, стремление преодолеть человеческую разъединенность),— то следует решительно отбросить разговор об «устарелости» и «смерти» неореализма. Эти разговоры время от времени еще начинают вести его недоброжелатели и завистники, и им иногда вторят, видимо в результате плохой осведомленности, даже некоторые его друзья. Фильмы последних лет показывают, что традиции неореализма живы.

Конечно, по сравнению с теми, теперь уже далекими временами, когда неореализм зародился в огне Сопротивления, его тематика, конфликты, герои, некоторые приемы претерпели значительные изменения.

Еще несколько лет назад теоретический орган Итальянской коммунистической партии журнал «Ринашита» писал о необходимости идти в ногу со временем: «Мы не видим нового, которое рождается из старого, и не видим старого, которое отмирает... Итальянское кино благодаря творчеству Дзаваттини и других своих деятелей повернуло съемочную камеру к реальной жизни... утратило свою прежнюю риторику, приобрело большую искренность, честность, а также поистине художественный стиль. Все это, однако, не должно заставлять нас забывать, что точность в изображении хроникального факта недостаточна для достижения реализма... Нам кажется, что, остановившись на достигнутом Дзаваттини и не идя дальше него, мы рискуем помешать итальянскому кино подняться до высокого реализма, которого достигли советские фильмы, представляющие — как это общепризнано — великую школу».

Альберто Сорди в фильме «Человек мафии»



Ныне прогрессивное итальянское кино стремится к более широкому обобщению и в то же время к психологической углубленности, не только к критическому обличению, но и к утверждению определенных, чаще всего еще только моральных ценностей, старается расширить, сделать разнообразней свою тематику. Все чаще проявляется тенденция перейти от киноновеллы к кинороману, от хроники — к истории. Но главной, основной чертой остается его страстная гражданственность, антифашистский дух, приверженность к фактам и явлениям сегодняшнего дня, глубокая народность и демократичность.

Если для ранних неореалистических фильмов главной темой была безработица, то ныне наряду с безработицей (ибо она еще далеко не изжита!) на первый план выступает актуальнейшая и в социальном и в моральном плане тема пресловутого «процветания» Италии, получившего название «экономического чуда». Разоблачить показной, искусственный характер этого явления, его вредное влияние на сознание и психику людей — вот одна из основных задач, выполнить которую, не сговариваясь, стремятся прогрессивные итальянские мастера кино. Затрагивая проблему отчуждения, они, однако, не отождествляют кризис буржуазного общества с кризисом всего человечества, не возводят подобно Антониони это отчуждение в абсолют, а пытаются силой своего искусства помочь его преодолеть.

Тщательно анализируя, чем грозит человеческой личности «неокапитализм», прогрессивные художники призывают простых людей к единению, неустанно проповедуют идеи человеческой солидарности и коллективной борьбы. По мере изменения условий материального существования на первый план выходят новые, иногда более сложные конфликты, все больше внимания привлекают вопросы морального порядка — разоблачение не только отчуждения, но и приспособленчества, бездумного отношения к жизни.

При всем разнообразии тем, жанров и имен режиссеров в общем потоке картин (мы оставляем в стороне чисто развлекательные, коммерческие поделки) явственно намечаются два основных направления.

Первое — это фильмы, позволяющие нам увидеть современную итальянскую действительность, ставящие в социальном и моральном плане самые ее актуальные проблемы: «экономическое чудо»,

отсталость Юга, мафия, судьбы молодого поколения, положение женщины и т. д.

Второе — это фильмы, представляющие собой попытку осмыслить с позиций сегодняшнего дня фашистское прошлое Италии, предостеречь против угрозы возрождения фашизма.

Изменилась проблематика, постановка вопросов, но лицо прогрессивного итальянского киноискусства, как и в пору его послевоенного взлета, определяют эти антифашистские фильмы и произведения, живо откликающиеся на самые жгучие и насущные вопросы повседневной жизни. А фильмы, построенные по искусственным и нежизненным моральным или философским схемам, «кино,— по выражению писателя Кассолы,— подбирающее отходы литературы», при всей его мнимой значительности и интеллектуальности остается в стороне от столбовой дороги развития прогрессивного искусства.



«Затмение»

●

Из фильмов 1963 года, трактующих проблемы современной итальянской действительности, одним из наиболее интересных представляется нам фильм Дино Ризи «Обгон».

Поначалу фильм кажется весьма банальным — неким коммерческим развитием ныне модной проблематики, только в ключе комедии. Налицо все знакомые по фильмам Антониони аксессуары: разорванное действие, «свободное» развитие сюжета — неожиданное, как маршрут прогулочной белой машины, в которой мчатся без цели герои фильма, и столь же исполненное случайностей, как вся дезорганизованная жизнь буржуазного общества; чуть нереальная атмосфера римского августовского праздника, когда все жители покидают душный город и столица кажется вымершей, чем еще более подчеркивается душевное одиночество героев; пронизывающая весь фильм символика — от несущейся неизвестно куда и зачем машины до самого названия фильма; наконец, весь фон картины — нарядные, новые кварталы Рима, современные интерьеры, прекрасные автострады с десятками машин новейших марок, модные курорты Адриатического побережья, переполненные отдыхающими и туристами, и т. п.

Знакомым до банальности кажется и наличие двух противоположных по характеру героев, которых случайно свела судьба,— эта схема, использованная режиссером Моничелли в фильме «Большая война» (дуэт Гассман — Сорди), ныне с его легкой руки повторяется во многих итальянских фильмах — вспомним хотя бы «Поход на Рим» того же Ризи.

...Владелец машины Бруно (его играет Витторио Гассман) — самоуверенный, нагловатый, озорной и беспечный, живущий случайными заработками (то спекуляция партией холодильников, то выигрыш в пинг-понг), любит лишь свою красивую машину, и вся его жизненная философия заключается в одном: обгонять, во что бы то ни стало обгонять... Бруно живет в нервозном, взвинченном темпе «экономического чуда», он знает, что в этом обществе выживает тот, кто быстрее, ловче, у кого крепче нервы и кулаки, кто успеет обогнать, обмануть, оттолкнуть своего ближнего.

Роберто, случайный пассажир в его машине (играет его молодой французский актер Жан-Луи Трентеньян) — полная противоположность Бруно. Это изучающий право студент, совсем еще юный, серьезный, замкнутый и застенчивый, даже не находящий в себе смелости познакомиться с нравящейся ему девушкой.

В течение двух дней Бруно и Роберто носятся без цели на своей машине, попадая то в кемпинг для туристов, то в глубокую провинцию к патриархальным родственникам Роберто, то на модный курорт, где живут брошенная жена Бруно и его пятнадцатилетняя дочь. За это время выясняется, что под напускной бравадой Бруно кроется то же глубокое душевное одиночество, та же неуверенность в себе, которые испытывает Роберто. Быть может, безрассудное стремление к «обгону» — это лишь попытка оставшегося к сорока годам без семьи, без друзей и без дома Бруно отплатить жизни за свою неустроенность.

Итак, казалось бы, и ситуация и характеры вполне в духе Антониони. Но сквозь нарядный антураж «экономического чуда» — на фоне ночных клубов, танцев на пляже, роскошных автомобилей и обнаженных красоток — мы с каждым кадром

все отчетливее видим, как в Бруно и Роберто, таких разных, но одинаково одиноких, одерживают верх простые человеческие чувства. «Отчуждение», невозможность взаимопонимания постепенно уступают место робкой, несмелой, но все крепнущей дружбе. Пробуждается теплое чувство к своему непутевому отцу и в ультрасовременной девице — расчетливой, ко всему равнодушной, иронической Лили, дочери Бруно.

Но жестокая действительность мстит за попытку нарушить ее законы. Когда Бруно и Роберто наконец-то обрели друг в друге родную душу, когда они оба уже, казалось бы, по-настоящему веселы и счастливы, когда в Бруно зажглась надежда на возвращение к семье, к достойной, человеческой жизни,— происходит то страшное, непоправимое, чего зритель ожидал с первого кадра фильма: при очередном обгоне машина падает с обрыва в море. Роберто, даже фамилии которого так и не успел узнать Бруно, разбивается насмерть, а сам он, как всегда более ловкий и удачливый, отделывается лишь ушибами...

В фильме много метких наблюдений, сатирических зарисовок, особенно в кадрах, изображающих, сладкую жизнь» римских буржуа.

Дино Ризи — немолодой, опытный режиссер. Долгое время он ставил сугубо развлекательные фильмы, прославившись серией «Бедные, но красивые», представлявшей образец так называемого фольклорно-сексуального, или розового, неореализма, подрывавшего развитие прогрессивного итальянского кино. Но в атмосфере нового подъема киноискусства в Италии этот режиссер, продолжая работать в жанре комедии, сумел направить свое мастерство и опыт на создание весьма современных и в целом социальных и гуманных фильмов — таких, как «Поход на Рим», «Трудная жизнь» («Журналист из Рима») и, наконец, «Обгон», который нам представляется наиболее удачной и значительной из всех его картин.

Та же, по существу, тема, что и в «Обгоне», однако на совершенно ином материале, решается в фильме «Человек мафии», который поставил известный режиссер Альберто Латтуада.

К теме мафии итальянские прогрессивные кинематографисты обращаются давно и охотно — вспомним хотя бы уже ставший одним из классических образцов неореализма фильм Джерми «Под небом Сицилии» («Во имя закона») или один из лучших итальянских фильмов прошлого года — картину Рози «Сальваторе Джулиано». «Экономическое чудо» чудом, а мафия, как видно, по-прежнему остается одной из самых глубоких и кровавых язв сицилийской, да и всей итальянской жизни. Однако Латтуада впервые предпринял смелую попытку развить эту тему в, казалось бы, столь неподходящем для нее жанре, как сатирическая комедия. И мало того, он помимо мафии затронул целый ряд других тем, не менее актуальных для Италии и показывающих противоречивый, неустойчивый характер переживаемого ею экономического бума.

В начале картины мы видим Антонино Бадаламенти (которого играет Альберто Сорди) на работе — в цеху огромного современного завода в Милане — столице «экономического чуда». В белоснежном халате, с хронометром в руке, он стоит за спиной немолодого, усталого рабочего и подгоняет его, грозя увеличить норму выработки. Нино (так зовут его близкие) продолжает двигаться в ритме предприятия, где он работает, и на улице, и дома. Даже в ванной он не теряет зря ни секунды: бреясь электрической бритвой, он одновременно чистит электрической щеткой ботинки. В его чистенькой квартирке в новом доме все механизировано. И жена и две дочурки у него такие же современные и образцово-показательные, как его квартира и автомашина последней марки.

Но настает отпуск, и Нино решает провести его с семьей в родной Сицилии. И чем дальше поезд мчит его из Милана на Юг, тем меньше остается вокруг и в самом Нино от «экономического чуда». Режиссер показывает, как еще разительно различие между промышленно развитым Севером и отсталым, сельским Югом, какая царит там нужда, как сильны темнота, предрассудки, насколько глубока разница не только в привычках, но в самом образе мышления между южанами и северянами. В доме родителей, в селении, где время словно остановилось, с Нино окончательно слетает городской лоск, он становится таким же простым и непосредственным сицилийцем, как и его родные и друзья. Но вместе с тем выясняется, что Нино — человек мафии, и, несмотря на прошедшие годы и завоеванное положение, должен выполнять ее приказания, следуя древнему закону: «мафия — мать, она приказывает, а мы, ее дети, подчиняемся». Тем более, оказывается, место на заводе в Милане Нино нашел благодаря своим сицилийским покровителям из мафии. Теперь главарь местной мафии, всесильный дон Винченцо, оказывает ему еще и другую услугу — он приказывает одному крестьянину уступить семье Нино приглянувшийся земельный участок. Взамен дон Винченцо просит Нино о сущей безделице: Нино — прекрасный охотник, и мафии нужна его помощь именно как меткого стрелка, а иначе кто знает, что может случиться с его женой и малютками... Нино в ужасе соглашается выполнить волю мафии.

И вот мгновенно (зрителя это ошарашивает так же, как и Нино) сицилийская сельская идиллия

сменяется бешеным машинизированным ритмом американской жизни. Всемогущая мафия тайно доставила Нино на самолете в Нью-Йорк. В великолепных сатирических сценах Латтуада затрагивает еще один серьезный вопрос — связь мафии с американским преступным миром. Нино долго делает вид, что не понимает, чего от него хотят. Но вот комедия, как и в «Обгоне», неожиданно оборачивается трагедией: примерный служащий, миланский хронометражист, отправившийся в отпуск на Сицилию, попав вдруг в Америку, как заправский гангстер, убивает указанного ему совершенно незнакомого человека, в чем-то провинившегося перед мафией.

Не успевают пройти и сутки, как Нино возвращается к своей жене и деткам, словно с охоты. А через несколько дней мы видим его вновь в цеху огромного завода в Милане с хронометром в руках. Но теперь Нино знает, куда ведет ниточка: приказ убрать убитого им человека был получен от американских дельцов, связанных с директором его завода — тоже сицилийцем. Мафия вездесуща — она не только в глухом селении на Сицилии, но и на современнейшем заводе в Милане, и в кабинетах итальянских и американских промышленных воротил. Таков еще один из неожиданных сюрпризов итальянского «экономического чуда».

Так же как в «Обгоне», стиль этой трагикомической истории неровен, картина как бы распадается на несколько отдельных кусков — в Милане, на Сицилии, в Америке. Впрочем, быть может, режиссер таким образом еще сильнее хотел подчеркнуть различие укладов жизни: на Юге Италии, где люди спорят из-за земли и из-за воды, все остается по-прежнему, его не коснулись ни материальный, ни культурный прогресс; Север страны, поверив в «экономическое чудо», жадно стремится к призрачному благосостоянию и хочет все более походить на Америку, а сытая Америка все быстрее регрессирует в сторону тех же диких нравов и обычаев, что царят на отсталой Сицилии...

Проблемы Юга Италии раскрыты и в картине «Время любить» — первом фильме, поставленном молодым режиссером Элио Руффо. Отказавшись от адвокатской карьеры, Руффо начал работать в документальном кино, а затем снял этот чистый и искренний фильм о родной Калабрии. Снимал он его в трудных условиях, без достаточных финансовых средств. Нередко ему приходилось таскать съемочную аппаратуру по крутым горным тропам на собственной спине. Следуя традициям неореалистов и своему опыту документалиста, Руффо вел съемки преимущественно на натуре, в тех местах, где происходит действие, и использовал непрофессиональных исполнителей.



Клаудиа Кардинале в фильме «Девушка с чемоданом»

В центре фильма — молодой рабочий парень Пеппе, любящая его крестьянская девушка Рози и ее маленький братишка Джанни — подлинный герой этого безыскусственного и гуманного произведения. Весь его сюжет в том, что Джанни потихоньку уходит из дома на поиски работы: после смерти отца, погибшего в результате несчастного случая, в доме у них нечего есть. Джанни следует примеру старших — почти все жители деревни уходят на заработки в город или на побережье. Встревоженная Рози вместе с Пеппе отправляется искать брата, и перед зрителями развертывается широкая картина южноитальянской действительности.

Калабрия в этом фильме предстает такой, какими мы видели южные районы Италии в первых послевоенных итальянских фильмах. И это не только потому, что молодой режиссер с полемическим задором, не боясь обвинений в «старомодности» и «подражательстве», стремится подчеркнуть преемственность между своим фильмом и первыми суровыми произведениями неореализма. Дело также и в том, что за последние полтора десятка лет лицо Калабрии почти не изменилось, эта нищая область остается одной из самых вопиющих «зон депрессии» не только в Италии, но и во всей Европе. Эта неравномерность экономического, социального и куль-

турного развития Италии — одна из характернейших черт итальянского «экономического чуда», его изнанка, которую смело и правдиво показывает в своем фильме Руффо.

Обезлюдевшие деревни, нищие крестьянские лачуги, по-взрослому серьезные, печальные дети, исхудалые, плохо одетые люди, ухабистые проселки, допотопные паровозики на железной дороге — как это все не похоже на новые кварталы Милана или Рима, на морские курорты и зеркальные автострады, которые мы только что видели в других итальянских фильмах! Поистине кажется, что это фильмы, снятые в разных странах или в разные исторические эпохи.

Но сила скромного, сдержанного и в то же время звучащего яростным протестом фильма Руффо не только в документальной правдивости и заложенном в нем социальном заряде.

Фильм согрет теплыми чувствами человеческой любви, дружбы, взаимной помощи, само его название — это призыв к человеческой солидарности: «время любить» — это не только пора любви Рози и Пеппе. Режиссер своим фильмом словно хочет сказать жителям Калабрии, беднякам всей Италии, что настало время по-братски помогать друг другу, быть едиными в борьбе за преобразование своей родины.

Идея солидарности простых людей, призыв к добрым человеческим чувствам проходят красной нитью через весь фильм. Они проявляются и в начальных кадрах, когда соседи осиротевших Рози и Джанни несут им хлеб и разную снедь, и в эпизодах встреч Джанни в пути с такими же бедняками, как и он сам, со стороны которых мальчик неизменно встречает ласковое участие, и в разговорах между Рози и Пеппе, скрывающими под внешней суровостью свою любовь и нежность. Но особенно ярко звучат они в финальных сценах, когда нашедшийся Джанни помогает Пеппе починить велосипед и вместе с ним и сестрой пускается в обратный путь. «У нас впереди нелегкая дорога»,— говорит Пеппе. А Джанни, усевшийся на багажник его велосипеда, отвечает: «Ничего, на подъемах я буду соскакивать, подталкивать вас с Рози!» И зритель верит, что эта маленькая, только что создавшаяся, но уже дружная и крепкая рабочая семья сумеет одолеть все подъемы.

Фильм Элио Руффо, особенно эпизоды с Джанни, невольно заставляет вспомнить «Похитителей велосипедов», но общий дух, которым проникнута эта картина, пожалуй, ближе к другому произведению Витторио Де Сика — к его «Крыше» — одному из первых итальянских фильмов о силе человеческой солидарности. Развивая эти мотивы, молодой режиссер решительно выступает против проповеди человеческого одиночества, следуя традиционному, «классическому» неореализму, стремится придать ему новое, более глубокое дыхание.

Пожалуй, из всех виденных за последнее время итальянских фильмов единственный, в котором чувствуется влияние Антониони, — это фильм «Смог» режиссера Франко Росси (в «Обгоне» это влияние представляется чисто внешним). От Антониони в этой картине и почти полное отсутствие сюжетного движения и нежелание или бессилие персонажей понять друг друга.

Однако главная тема фильма—все же разоблачение поверхностного, подражательного, провинциального характера итальянского «экономического чуда», причем достигает этого режиссер весьма своеобразно: он переносит действие фильма в Америку и сопоставляет доморощенное «чудо» с его американским образцом.

Герой фильма — Витторио Чоккетти, итальянский адвокат средних лет (играет его известный актер театра и кино Энрико Салерно), который направляется для участия в бракоразводном процессе в Мексику и в ожидании самолета проводит один или два дня в Лос-Анжелосе в обществе своих соотечественников, эмигрировавших в Америку и уже усвоивших американский образ жизни и мышления (роль Марио, итальянского юноши-эмигранта, строящего фантастические планы большого бизнеса, играет Ренато Сальватори, а эмансипированную молодую итальянку Габриэллу — Анни Жирардо).

Осуждая общество, в котором сознание человека отравляется американизмом, так же как его легкие смогом — ядовитым туманом, смешанным с копотью заводского дыма и выхлопными газами автомобилей,— молодой режиссер не сумел ничего ему противопоставить. Его протест против принесенного в Италию «экономическим чудом» американского образа

«Новые ангелы»



жизни — безудержного стремления к материальным благам при общей духовной лености и инертности — не выходит за рамки морализирования. В этом главная слабость любопытного и весьма своеобразного фильма Франко Росси.

Несколько особняком среди тех итальянских фильмов, с которыми мы имели возможность познакомиться, стоят картины «Девушка с чемоданом» и «Семейная хроника» режиссера Валерио Дзурлини. Это богатые человеческими чувствами, чистые, гуманные, но несколько камерные, лирические по своему характеру произведения.

Первая из этих картин — не новая по теме, но полная тонких психологических нюансов история любви юноши, почти еще подростка, из «хорошей семьи» к молодой и красивой женщине из народа, которую нужда толкает на путь подозрительных заработков и знакомств. Это даже, по существу, еще и не любовь: у Лоренцо (так зовут юношу) — это чистая дружба, стремление помочь Аиде, а с ее стороны — сестринская ласка и участие к нему. Начавшийся со случайной встречи, роман быстро кончается: Лоренцо и Аида сознают невозможность своей любви и навсегда расстаются. Но это знакомство и возникшая внутренняя близость пробудили в них обоих новые, еще неведомые им до тех пор добрые чувства, помогли духовно созреть Лоренцо и ободрили совсем было уж упавшую духом Аиду.

Печальная судьба Аиды, бедной итальянской девушки, которой ее красота приносит лишь несчастья и толкает на скользкий путь, перекликается с судьбой Анны Дзаккео — молодой итальянки из фильма Джузеппе Де Сантиса, некогда шедшего у нас под названием «Утраченные грезы». Социальное звучание трагедии Аиды, низко обманутой старшим братом Лоренцо и не могущей нигде найти работу, совершенно очевидно. Однако эти социальные мотивы остаются приглушенными: все время ожидаешь, что они вот-вот прорвутся наружу и произведение обретет масштабность, достойную великолепной режиссуры и тонкой игры Клаудии Кардинале и «открытого» Дзурлини совсем еще молодого французского актера Жака Перрэна.

Еще значительнее другой фильм Дзурлини — «Семейная хроника», представляющий собой экранизацию одноименной повести Васко Пратолини *.

При всей интимности, лиричности, камерности повествования в фильме, как и в книге, постоянно ощущается глубокий социальный и политический подтекст. Вслед за «Повестью о бедных влюбленных» Лидзани и «Чочарой» Де Сика фильм Дзурлини — еще один пример благотворного обращения прогрессивного итальянского кино к лучшим произведениям отечественной литературы, его обогащения за счет общих достижений национальной культуры, от чего в полемическом задоре первых послевоенных лет неореалисты чуть ли не программно отказывались.

* Статья о фильме «Семейная хроника» будет помещена в одном из ближайших номеров журнала.— *Ред.*



«Четыре дня Неаполя»

●

О стремлении современной прогрессивной кинематографии Италии к расширению тематики убедительно свидетельствуют многочисленные попытки режиссеров осмыслить средствами кино недавнюю историю страны, разоблачить фашизм и предостеречь итальянцев от угрозы его возрождения.

Одни из этих антифашистских картин ставят вопрос о том, как же могло случиться, что в Италии в 20-е годы так легко пришли к власти фашисты («Поход на Рим» Ризи, фильм «Хроника 1922 года», снятый несколькими совсем еще молодыми режиссерами); другие посвящены последним дням фашизма, Сопротивлению и партизанской борьбе (наиболее значительны «Четыре дня Неаполя» Лоя и «Веронский процесс» Лидзани); третьи напоминают о преступлениях гитлеровцев и предостерегают против опасности германского реваншизма (это прежде всего «Альтонские узники» Де Сика, те же «Четыре дня Неаполя», «Капо» Понтекорво).

Лучшее доказательство боевого антифашистского духа итальянского кино — та яростная кампания, которую ведут против него официальные круги Западной Германии. Не так давно председатель комиссии бундестага по делам культуры и печати Бертольд Мартин, меча громы и молнии против антифашистского фильма Нанни Лоя «Четыре дня Неаполя», воскликнул: «Каждый десятый итальянский фильм ставит исторические проблемы прошлого или современности, но в антинемецкой форме!»

Словно поправляя Мартина, один западногерманский журналист, сам воевавший в Италии, в те

же дни заявил, что фильм этот отнюдь не антигерманский, а антивоенный.

Хотя боннский парламентарий и ослеплен ненавистью к прогрессивному итальянскому кино, которое показывает всему миру истинное лицо немецкого фашизма, он безусловно прав в одном: действительно, в очень многих итальянских фильмах затрагиваются самые жгучие, исторически важные проблемы. А самой важной проблемой, вопросом вопросов современности является проблема войны и мира — войны, которую уже дважды в этом веке развязывали германские милитаристы, мира, которому они в третий раз угрожают.

Итальянское прогрессивное кино родилось в огне Сопротивления, вооруженной борьбы против гитлеровских оккупантов и фашистских предателей, и первыми его произведениями были фильмы о партизанах и подпольщиках. Эту антифашистскую традицию затем достойно продолжили такие фильмы, как «Внимание, бандиты!» и «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани, «Разгромленные» Мазелли.

И когда после нескольких лет вынужденного застоя, в конце 1959 года произошел новый взлет итальянского кино, главной темой, органически связанной со всей его природой, вновь явилась тема Сопротивления. За «Генералом делла Ровере» Росселлини, как некогда за его «Римом — открытым городом», последовал новый мощный поток антифашистских и антивоенных кинокартин, один перечень которых занял бы немало места.

Возрождение антифашистской темы в итальянском кино не случайность и не возврат к истокам. Она, к сожалению, актуальна. Наиболее чуткие кинематографисты сегодня ощущают всю реальность фашистской угрозы со стороны как западногерманских реваншистов, так и поднимающих голову фашистских элементов внутри страны. Ведь фашистские последыши из «итальянского социального движения» срывают демонстрацию прогрессивных фильмов; это они года два назад пытались сорвать в Риме премьеру антифашистской пьесы Луиджи Скуарцины «Романьола» и совсем недавно — спектакли брехтовской «Карьеры Артуро Уи»; это они поджигают помещения Коммунистической партии и левых организаций, пытаются устраивать еврейские погромы в старом римском гетто.

Именно поэтому и привлекают к себе такое внимание фильмы «Четыре дня Неаполя», «Альтонские узники», «Веронский процесс», именно поэтому вокруг них разгорелась такая острая полемика.

«В последние годы было поставлено немало фильмов о Сопротивлении, но ни один из них еще никогда не вызывал такой реакции, как фильм Лоя,— сказал один из участников открытого обсуждения в Риме этого фильма.— И это потому, что «Четыре



«Альтонские узники» (рабочий момент). Слева — Витторио Де Сика, справа — Максимилиан Шелл

дня Неаполя» вышли на экран в нужный момент, ибо сегодня более чем когда-либо ощутима угроза войны — угроза, которую этот фильм помогает нам предотвратить».

Молодой режиссер Нанни Лой (знакомый нам уже по фильму «Пароль «Виктория») поставил эту свою картину по сценарию, в работе над которым участвовали писатели Васко Пратолини и Карло Бернари.

Этот почти трехчасовой фильм, поставленный во входящем ныне в Италии в силу жанре «документального воссоздания», с удивительной точностью восстанавливает одну из самых славных страниц итальянского Сопротивления — народное восстание в Неаполе в сентябре 1943 года против гитлеровских оккупантов, положившее начало вооруженной антифашистской борьбе в Италии.

Фильм Лоя имеет значение исторического документа и вместе с тем это яркое художественное произведение.

Главное достоинство этого фильма — в необычной до сих пор для итальянского кино широкой эпичности (некоторые итальянские критики, говоря об этом фильме, даже вспоминают «Броненосец «Потемкин»), подлинной народности. Герой этого фильма — народ, поднявшиеся на борьбу простые люди Неаполя: рабочие, трамвайщики, рыбаки, солдаты и офицеры распавшейся армии, женщины и современные гавроши — стаи неаполитанских «скуньицци» — мальчишек, с отчаянной смелостью сражавшихся против гитлеровских танков. Режиссер снимал фильм на натуре в Неаполе; в массовых и батальных сценах приняли участие сотни оби-

тателей тех самых кварталов, где бушевало восстание, еще хорошо помнящие все перипетии вооруженной борьбы.

Лой умело сочетает использование непрофессиональных и профессиональных исполнителей — в толпу он вкрапливает известных актеров, и при крупных планах аппарат подолгу задерживается на их лицах. На протяжении фильма прослеживаются судьбы нескольких персонажей (мальчишки и его матери, трамвайщика-коммуниста, любящей пары, молодого матроса, офицера-патриота, группы подростков, директора воспитательного дома и многих других).

Хотя фильм иногда и распадается на отдельные сценки, в целом он до конца сохраняет свое приподнято-героическое хоральное звучание.

Непримиримый антифашистский дух фильма Лоя и оказанный ему итальянскими зрителями восторженный прием приводят в неистовство аденауэровскую печать. Особенно бесит ее то, что фильм получил положительную оценку также и в официальных итальянских кругах, подчеркивающих его патриотическое значение. Реваншистская печать кричит о «клевете» на германскую армию, поносит итальянских патриотов, а журнал «Штерн» дошел до того, что вообще готов отрицать факт народного восстания в Неаполе, которое, мол, было лишь «потасовкой между сводниками и проститутками».

Полемика вокруг фильма Лоя начала пахнуть дипломатическим скандалом: уже упомянутый Мартин заявил, что «Четыре дня Неаполя» и другие итальянские фильмы этого направления «подрывают хорошие итало-германские отношения», а затем объявил и о санкциях — об отмене поездки в Италию делегации членов бундестага, которые должны были изучить возможности совместного кинопроизводства и обмена между Западной Германией и Италией.

Следует сказать, что поводом для антиитальянской кампании в боннской Германии послужил не один фильм Лоя: вопрос об антифашистских фильмах из сферы кино перешел в сферу политики еще раньше в связи со столь же решительно разоблачающей германский милитаризм картиной «Альтонские узники», поставленной Витторио Де Сика.

Об этой картине и о ее травле в ФРГ мы уже писали на страницах журнала «Искусство кино» (см. № 6 за 1963 г.). Знакомство с другими итальянскими фильмами лишь подтвердило, что «Альтонские узники», несмотря на неровность стиля и некоторую театральную условность решения отдельных сцен, — одно из самых значительных, острых, страстных произведений итальянского киноискусства последних лет, проникнутое благородными идеями борьбы против войны и фашизма.

С большим успехом идет в Италии фильм Карло Лидзани «Веронский процесс». Поставленный в той же манере документально точной реконструкции исторических фактов, что и «Четыре дня Неаполя», фильм воссоздает драматические события и атмосферу лета 1943 года, когда Муссолини в результате заговора, в котором участвовал ряд фашистских вожаков, в том числе муж его дочери — министр иностранных дел граф Галеаццо Чиано, был отстранен от власти и арестован, но вскоре освобожден гитлеровскими парашютистами и, создав на оккупированном немцами Севере Италии марионеточную «социальную республику», устроил в Вероне суд над пойманными заговорщиками и казнил их, в том числе и Чиано.

Фильм безусловно имеет для Италии важное познавательное и воспитательное значение. Он знакомит итальянцев, и в первую очередь молодежь, с этим запутанным моментом недавней истории страны, показывает подлинное лицо Муссолини и других жалких, трусливых, беспринципных, цепляющихся за власть фашистских главарей и помогает развеять романтический ореол, создаваемый недобитыми фашистами вокруг фигуры «героя» и «мученика» Чиано. Вместе с тем фильм несколько мелодраматичен, «династическая» трагедия семейства Муссолини иногда заслоняет происходящие где-то за экраном огромные события. Из-за камерности фильма в нем недостаточно чувствуется дыхание истории, широкая историческая перспектива. Однако надо сказать, что этот фильм представляет лишь первую часть задуманной талантливым и смелым режиссером большой исторической трилогии под общим названием «Рождение нации». Ее заключительная часть будет посвящена подвигу итальянского народа в борьбе против фашизма. Поэтому окончательное суждение о «Веронском процессе», возможно, следует отложить до тех пор, пока не будет закончена работа над этим масштабным историческим произведением.

Иначе сделан фильм Дино Ризи «Поход на Рим». Это довольно скромная по своим результатам попытка представить в сатирическом ключе трагическое историческое событие — «поход» фашистов на Рим, закончившийся установлением в Италии режима Муссолини. Нанизывая одну на другую гротескные, фарсовые сценки, режиссер показывает, как в 1922 году фашистские банды двинулись со всей страны к столице, где их ждал король, давно уже мечтавший о «твердой» власти, способной подавить народное движение.

Не претендуя на глубокий политический анализ, Ризи остроумно высмеивает этот «поход» и фашистских главарей, которым при помощи безудержной демагогии удалось увлечь солдат не нашедших пос-

ле окончания войны ни работы, ни места в жизни, а также темных, забитых крестьян, надеющихся, что фашисты дадут им землю, и деклассированных элементов, увидевших в этом «походе» прекрасный повод для грабежей и насилий.

Как и Лидзани, Ризи с успехом монтирует игровые и документальные эпизоды.

Очень близок «Походу на Рим» по своей теме фильм в эпизодах «Хроника 1922 года», созданный пятью совсем еще молодыми режиссерами. Хотя в нем порой чувствуется отсутствие опытной режиссерской руки и ощущается нехватка материальных средств у его постановщиков, фильм подкупает своей тонкостью, психологизмом, остроумием и в целом нам кажется серьезней и значительней, чем картина Ризи.

В то время как на страницах итальянских и западногерманских газет и журналов еще грохочут отзвуки битвы, разгоревшейся вокруг антифашистских произведений прогрессивного кино, итальянские кинематографисты уверенно продолжают начатый ими в 1945 году путь: на экран вышла своеобразная киноистория германского милитаризма — картина «Готт мит унс», представляющая, как и остроантифашистская картина «К оружию, мы фашисты!», монтажный документальный фильм большой силы; в разгаре работа над антивоенным совместным итало-советским фильмом «Они шли на Восток», который ставит Джузеппе Де Сантис.

Итальянское киноискусство пытается разобраться в недавнем тяжелом прошлом страны. И всех честных мастеров итальянского кино сегодня как никогда горячо волнует тема борьбы против войны, против германского реваншизма и угрозы возрождения фашизма.

●

Отмеченные нами сильные стороны многих итальянских фильмов позволяют говорить о новом успешном этапе развития прогрессивного кино Италии. Оно несравненно более тесно связано с проблемами, с жизнью и общей культурой своей страны, чем, например, сегодняшнее американское или французское кино. К этому надо добавить, что наряду с возросшим разнообразием тематики и творческих индивидуальностей режиссеров радует и разнообразие жанров — от документально-исторических «реконструкций» и фильмов-романов до картин, состоящих из отдельных новелл, кинорепортажей и трудного жанра социальной сатирической комедии (впрочем, понятие «комедия» у итальянцев весьма гибкое, и в их кинокомедиях, как мы видели, комическое не только очень часто глубоко серьезно, но и соседствует с трагическим).

Немаловажным и обнадеживающим обстоятельством является и большое внимание, интерес к киноискусству, проявляемые в Италии со стороны самых широких народных слоев и всех прогрессивных сил страны. Одно из проявлений этого интереса — постоянный приток в кино талантливой молодежи. Во вступительных титрах итальянских фильмов рядом с именами продолжающих очень активно работать мастеров старшего и среднего поколения появляется все больше пока еще малознакомых имен молодых и даже совсем юных режиссеров (Ольми — автор «Вакантного места», Грегоретти, поставивший очень интересный фильм о молодежи — «Новые ангелы», и другие).

В заключение следовало бы сказать и о некоторых слабых сторонах этой мощной и полнокровной кинематографии. Нам кажется, что главные из них две.

Первая — в том, что итальянское кино на нынешнем этапе еще не нашло своего положительного героя. Герои некоторых новых итальянских фильмов вызывают смешанное чувство симпатии и антипатии. От этой излишней «самокритичности» немало проигрывают самые удачные фильмы.

Перебирая в памяти последние итальянские фильмы, мы можем назвать, пожалуй, только один, герои которого — сознательные и благородные — могли бы служить примером молодым итальянцам: мы имеем в виду фильм Лоя о героях партизанской борьбы «Лучше быть один день львом», знакомый нашему зрителю под названием «Пароль «Виктория».

Другая слабая сторона, во многом определяющая первую,— в том, что даже в лучших произведениях итальянского киноискусства еще не делаются хотя бы попытки (конечно, мы прекрасно понимаем все мешающие этому трудности внешнего порядка) показать организованную борьбу народных масс, значительные общественные сдвиги, происходящие благодаря этой борьбе. Лучший пример таких сдвигов — блестящая победа, одержанная Итальянской коммунистической партией на парламентских выборах весной этого года. Без отражения организованной борьбы масс, давно уже играющей важнейшую роль во всей итальянской жизни и, в частности, руководящей роли прогрессивных партий и организаций, без положительного героя — сознательного представителя народных сил — итальянское киноискусство, как бы остро оно ни ставило социальные и моральные проблемы, не сможет показать во всей многогранности и широте современную итальянскую действительность. Когда прогрессивное итальянское искусство сумеет это осуществить, оно поднимется на следующую, еще более высокую ступень своего развития.

Е. КАРЦЕВА

Между рычащим львом и статуей Свободы

Каждая крупная американская кинофирма имеет свою эмблему (или, как ее называют в США, торговую марку), появляющуюся в начале всех выпущенных данной фирмой картин. У студии «Юниверсл» это земной шар, вертящийся вокруг своей оси, у «Колумбии» — статуя Свободы, у «МГМ» — рычащий лев в ореоле из пленки, на которой написано по-латыни «Ars gratia artis» («Искусство признательно своим творцам»). В качестве девиза фирмы, кокетничающей с искусством только ради кассы, эти слова выглядят издевательски. Но в них можно усмотреть и другой смысл.

Подлинное американское киноискусство действительно признательно своим творцам! Талантливым людям, которые, несмотря на все тяготы работы в Голливуде, на контроль банков и гнет цензуры, создавали произведения, вошедшие в золотой фонд мирового киноискусства.

Национальная культура США может по праву гордиться такими мастерами, как Чарльз Спенсер Чаплин и Дэвид Уорк Гриффит, Эрик фон Штрогейм и Джон Форд, Бетт Дэвис и Генри Фонда, Дадли Николс и Бен Хект, Уильям Дитерле и Стенли Креймер, как и многими-многими другими. Несмотря на то, что эти художники не были до конца последовательны в своем творчестве, они обеспечили себе прочное место в истории киноискусства. Их творческие заслуги выглядят еще более значительными, если познакомиться с теми условиями, в которых им приходится работать.

В Голливуде, как и вообще на Западе, много и охотно говорится о «свободе творчества», якобы царящей там. И в то же время делается все, чтобы лишить художников этой свободы или ограничить ее до минимума.

«Когда будет написана история первых пятидесяти лет существования Голливуда, она будет посвящена еще не завершенной борьбе между деловой машиной и теми талантливыми мужчинами и женщинами, которые, войдя в Голливуд, отказались оставить у его порога свою личную честь и совесть художника» *,— писал еще в 1947 году американский сценарист Бадд Шульберг.

Различные виды цензуры, система продюсеров, кабальные контракты, заставляющие режиссеров, актеров и сценаристов делать то, что им приказывает руководство крупных кинофирм; монополизация проката, позволяющая осуществлять контроль даже за фильмами «независимых» продюсеров,— вот далеко не полный арсенал средств, применяемых голливудскими монополиями в этой непрекращающейся ожесточенной борьбе.

Характерно, что все указанные выше способы давления на творческих работников были изобретены и начали применяться как раз в тот период (начало 20-х годов), когда крупный капитал, осознав могущество кинематографа не только как источника получения огромных прибылей, но и как самого мощного средства идеологической обработки зрителей, начал прибирать его к рукам.

Еще в 1922 году было создано первое монополистическое объединение крупных кинофирм — Американская ассоциация продюсеров и прокатчиков (МППДА), тотчас же организовавшая два других института — цензуру и продюсерство. Уже в 1924 году МППДА одобрила так называемую «формулу», которая гласила: «Продюсеры должны очень тщательно следить за тем, чтобы для экранизации брались только книги и пьесы нужного типа. Избегать экранизации книг и пьес, которые могут быть перенесены на экран лишь с поправками, радикально меняющими их основной замысел. Не употреблять названий, намекающих на содержание, которого нет в фильме, или пытающихся обманным путем завлечь публику в кинотеатры. Не пользоваться дезинформирующей, непристойной или нечестной рекламой»*.

Уже такая формулировка допускала самые широкие толкования. Что значит «книги и пьесы нужного типа»? МППДА утверждала, что здесь имеется в виду только их «моральный характер». Но когда в 1930 году фирма «Парамаунт» обратилась к руководителю МППДА Уильяму Хейсу с вопросом — можно ли экранизировать «Американскую трагедию» Т. Драйзера,— тот посоветовал воздержаться. (Фирма все же сделала фильм по этому роману, но с такими «поправками», что Драйзеру пришлось подавать в суд за искажение своего произведения.)

В 1927 году эта краткая «формула» была заменена более подробным списком того, «что нельзя и что нужно с большой осторожностью показывать на экране», а в 1930 году уже был выработан окончательный свод правил получивший название «Кодекса Хейса» (а позднее «Производственного кодекса»). Но вступил он в силу только с 1934 года после шумной кампании «за укрепление моральных стан-

---

* Бадд Шульберг, 50 лет американского кино. Журн. «Атлантик Мансли», ноябрь 1947 г.

* «Censored. The private life of the movie» by Morris Ernst and Pare Lorentz, N. Y., 1930, p. 112.

дартов», проведенной в масштабах всей страны католической организацией «Легион благопристойности». (Повсеместно бойкотировались фильмы, нарушавшие этот кодекс.)

В 1934 году при МППДА была создана специальная «администрация производственного кодекса», которая имела уже не совещательные, а цензорские функции. Каждый сценарий, рекомендованный к постановке, и каждый готовый фильм, выпущенный не только крупными кинофирмами, но и «независимыми», должен был быть просмотрен АПК и снабжен специальной печатью. За уклонение от этого — штраф в 25 тысяч долларов.

Каковы же основные положения «Кодекса Хейса»? Первый пункт «общих принципов» гласит: «Не должно быть поставлено ни одной картины, отрицательно влияющей на моральный уровень зрителя. Поэтому ни в коем случае нельзя привлекать симпатии зрителя к преступлению, правонарушению, злу и греху»*. Затем идет расшифровка по «отраслям».

Точно обозначено, как и в каких пределах следует показывать убийство, адюльтер, употребление спиртных напитков, проституцию, аборты, половые извращения и тому подобное. В специальных пунктах говорится, что нельзя осмеивать какие бы то ни было религиозные верования и унижать как расовое, так и национальное достоинство людей.

На первый взгляд кодекс выглядит вполне пристойно. Под таким сводом правил могли бы подписаться и кинематографисты многих других стран. Но все дело в том, что эти «моральные» предписания служат прикрытием для совсем других, глубоко аморальных вещей. Основная, отличительная особенность этого документа — его ханжество. То самое, для которого в английском языке есть очень точное слово «cant» (это понятие означает смесь лицемерия с морализированием). Недаром говорят, что текст кодекса был написан монахом-иезуитом на основе десяти заповедей Ветхого Завета.

Конкретизируя отдельные детали, которые действительно, как правило, убираются из голливудских картин, этот кодекс лжив в самой своей основе. Следя за его выполнением, АПК тщательно хронометрирует длительность поцелуев и неукоснительно следит, чтобы на экране не были показаны технические подробности взлома банковского сейфа. На само же содержание этих картин, иногда просто чудовищных по своему антигуманистическому и реакционному звучанию, не обращается никакого внимания.

Ведь если бы действительно нельзя было популяризировать преступление и адюльтер, то каким образом попадали бы на экраны США и других стран мира целые потоки картин, основным содержанием которых являются преступления, убийства, альковные похождения?

Если бы на деле уважалось национальное и расовое достоинство, то откуда бы брались фильмы, оскорбляющие американских негров, индейцев, мексиканцев, корейцев и многие другие народы?

Ни для кого не секрет, что именно эти три пункта — секс, насилие, расизм — являются основными компонентами идеологии массовой продукции Голливуда. Подобный же кодекс позволяет вуалировать эту совершенно определенную программу, которую осуществляет Голливуд под диктовку крупного капитала. Его «моральный» характер лишь помогает скрывать правду.

Об этой политике «организованной лжи» очень хорошо писал известный американский драматург и сценарист Бен Хект: «Два поколения американцев каждый вечер узнают... что любой, кто нарушил законы — божеские или человеческие, — должен умереть... что самые отчаянные негодяи бессильны перед лицом маленьких детей, священников и молодых невинных девушек; что, хотя несправедливость может принести массу неприятностей, справедливость всегда восторжествует уже в девятой части; что нет таких проблем отношений труда и капитала, политики, семейной жизни или половых ненормальностей, которые не могли бы быть устранены простой христианской фразой или прекрасным американским девизом»*.

«Самоцензура» в американском кино (она называется так потому, что осуществляется не правительственными органами, а самим руководством Голливуда), вначале, может быть, и носившая «моральный» характер, постепенно, по мере укрепления в Голливуде позиций монополистического капитала была использована им совсем для других целей — социальных. Как справедливо отметил в своей книге «Кино и монополии в США» французский экономист Анри Мерсийон, к капиталу в голливудских фильмах «относятся со всем уважением, которого он требует; капиталисты — и те, кто финансирует, и те, кто занимается производством,— следят, чтобы престиж их класса не был умален»**.

А вот выдержка из письма, посланного администрацией производственного кодекса «независимому» продюсеру Сэмюэлу Голдвину по поводу его фильма «Тупик» («Трущобы большого города», 1937). Она была опубликована в журнале «Saturday Evening Post» 24 декабря 1938 года:

* «The Hayes code», MPPDA, Los Angeles, 1930.

* «A child of the Century» by Ben Hecht, N. Y., 1954, p. 469.

** Анри Мерсийон, Кино и монополии в США, 1956, стр. 112.

«Мимоходом заметим, что нам хотелось бы, чтобы вы меньше подчеркивали при съемке этого фильма контраст между жилищами бедняков и апартаментами богачей». Чем руководствовалась АПК, посылая подобное письмо? Ведь соответствующего пункта нет в производственном кодексе. Однако это одно из непременных требований того негласного кодекса, которым руководствуются в своей работе не только АПК, но и все крупные фирмы.

На основании какой статьи гласного кодекса в фильме «Я беглый каторжник» («Побег с каторги», 1932) был вырезан АПК следующий вступительный титр?

«Мой брат Роберт Бернс — сейчас беглый каторжник. Клеймо преступника сделало его самым затравленным человеком на свете... Те сцены в фильме, которые показывают жизнь в кандальных группах, правдивы и аутентичны. Они полностью базируются на подлинном опыте моего брата.

Священник Винсент Бернс».

Или титр, в котором говорилось, что рабочий день каторжников длится шестнадцать часов?

Истоки этих цензурных вырезок нужно искать все в том же негласном кодексе.

Характерно, однако, что постепенно и гласный кодекс начал терять свой «моральный» характер и все откровеннее и откровеннее становиться на путь вуалирования и сокрытия тех отрицательных явлений, которые получают все более широкое распространение в американской действительности.

В новом варианте производственного кодекса, выпущенном в 1956 году, есть ряд очень важных пунктов, которых не было в предыдущем.

Например, запрещается показ самоубийства «как способа разрешения трудностей, возникающих по ходу действия фильма».

(В то время как число самоубийств, совершаемых в США людьми, попавшими в безвыходное положение, неуклонно растет.)

«Не должно быть сцен, в которых блюстители закона и порядка гибнут от руки преступника».

(Хотя сама же американская пресса пишет о том, что рост преступности в США настолько велик, что полиция зачастую совершенно бессильна помешать вооруженным гангстерам в осуществлении их замыслов.)

«Картины, изображающие преступные действия, в которых участвуют несовершеннолетние, или касающиеся несовершеннолетних, не могут быть одобрены...»

(А процент преступности среди американской молодежи выше, чем в какой-либо другой возрастной группе.)

«Нельзя показывать пагубную привычку к наркотикам или контрабандную торговлю ими».

(Между тем наркомания охватила уже широкие круги населения США, и особенно молодежь).

«Суды какой-либо страны не должны изображаться несправедливыми. Это не значит, что какой-нибудь единичный суд, а тем более какой-нибудь один судья или судейский чиновник не могут быть показаны несправедливыми. Но вся система судопроизводства страны не должна пострадать в результате этого показа».

(На практике подобный тезис, как правило, оборачивается прославлением американской «демократии» и апологией «американского образа жизни».)

Так кодекс сначала завуалированно, потом все более и более открыто стал непосредственно помогать выполнению главной и основной задачи, стоящей перед Голливудом,— уводу зрителей от реальной действительности, недопущению показа на экране ее противоречий.

В своей деятельности администрация производственного кодекса широко опирается на ряд реакционнейших религиозных и общественных организаций.

Уже упоминалось о том, как «Легион благопристойности» помог внедрению «Кодекса Хейса». Не менее активными его помощниками являются и «Дочери американской революции», и «Генеральная федерация женских клубов», и «Американский легион», и «Международная федерация католиков» и многие другие. Об эффективности их деятельности можно судить хотя бы по следующему факту. В июне 1960 года «Американский легион» разослал письма в семнадцать тысяч (!) своих низовых организаций с требованием поддержать политику «черных» списков, проводимую Голливудом (в частности, в данном случае речь шла об изгнании из кинематографа прогрессивных сценаристов Дальтона Трамбо и Недрика Янга).

Эти же организации принимают непосредственное участие и в самой оценке картин. Производится эта оценка следующим образом.

...Узкий просмотровый зал. Жужжание киноаппарата и приглушенные голоса пяти женщин — единственные звуки, нарушающие тишину. Свет! Женщины проходят в соседнюю освещенную комнату и аккуратно пишут на специальных бюллетенях: «хорошо», «удовлетворительно», «слабо», «имеет образовательное значение», «подрывает моральные устои».

Так работает Национальный рецензионный совет (National board of review) — главный помощник АПК,— в который входят представители (или скорее представительницы) уже упомянутых общественных организаций. Он просматривает от 98 до 100% всех картин, выпускаемых в США. В его уставе говорится: «Первая задача совета — пред-

варительный просмотр картин, представляемых продюсерами. Существует договоренность, что если совет после просмотра сочтет необходимым произвести какие-либо изменения или вообще запретить картину, то продюсеры обязаны подчиняться этим требованиям»*. (Сохраняя за собой право апеллировать к генеральному комитету совета.)

Тут уже явно чувствуется цензорская функция.

Характерно, что в статутах ряда штатов США есть специальные пункты, в которых говорится, что будет принята любая картина, «допущенная к демонстрации Национальным рецензионным советом»**. Так цензура «общественная» смыкается с цензурой правительственной. Как, разве существует и такая? Да, правда, не во всех штатах. Местные цензоры, получающие жалованье от федеральных властей, просматривают все фильмы, предназначенные для показа в данном штате, делая в них многочисленные вырезки. В основе их деятельности лежит то же ханжество, что и у АПК, так же часто маскирующее определенную классовую идеологию, расовую или религиозную нетерпимость. Так, например, в штате Атланта часто запрещаются фильмы, в которых поднимается расовая проблема. В штате Пенсильвания цензоры вырезали в известном нам фильме «Доки Нью-Йорка» сцену ночного ухода моряка из комнаты спасенной им проститутки. Им не понравился эпизод, когда, оставив девушке деньги за проведенную с ним ночь, он, подумав, прибавляет еще.

В штате Мэриленд из фильма «Дурная женщина» (с Гретой Гарбо) была вырезана сцена, показывающая, как героиня снимает с пальца и бросает на пол обручальное кольцо, хотя эпизод этот есть и в литературном первоисточнике — романе Майкла Арлена «Зеленая шляпка», широко распространенном в США. Цензор штата Нью-Йорк систематически возражает против изображения пьянства, в Огайо — не пропускает грубых сцен и т. д. и т. п.

Часто целые фильмы просто запрещаются к показу в пределах того или иного штата. Так, например, фильм Чаплина «Парижанка» в свое время был запрещен в пятнадцати штатах США!

Но все эти виды цензуры — цензура АПК, общественная и федеральная — лишь один из двух главных каналов, по которым крупный капитал осуществляет контроль за содержанием кинопродукции.

Второй — это система продюсеров, возникшая уже после объединения ведущих кинофирм в монополистическую ассоциацию. Характерно, что в 1927 году в Голливуде было всего 34 продюсера, которые выпускали 743 картины в год. К 1937 году их число увеличилось до 220, хотя выпустили они 408 картин.

Кто такой продюсер? Делец, доверенное лицо фирмы, осуществляющий весь финансовый и идеологический контроль за постановкой очередного фильма. Как правило, это люди, совершенно не сведущие в вопросах искусства, а часто и просто не имеющие даже элементарной эрудиции. Рассказывают, например, что при постановке «Большого вальса» продюсер этой картины Берни Хайман настаивал, чтобы в числе действующих лиц обязательно был Моцарт. Его убеждали, что нельзя вводить Моцарта в картину о Штраусе, на что он отвечал: «А кто мне может это запретить?» Естественно, что контроль таких людей, вмешивавшихся в каждую деталь постановки картины, никак не мог сделать ее лучше. Еще в 1934 году Кинг Видор так писал об этом в журнале «Нью тиэтр»: «Окончательные решения принимаются не творческими работниками, а дельцами. Продюсер, у которого полностью отсутствует воображение, не в состоянии заполнить пропасть между сценарием и будущим фильмом. Поэтому он требует, чтобы каждая деталь сценария была лобовой, и фильм, поставленный по такому сценарию, также получается слишком лобовым и скучным»*. Сколько трагических случаев знает история американского кино, когда интереснейшие произведения киноискусства калечились продюсерами в угоду коммерческим и идеологическим соображениям. (Хотя в режиссерский контракт и введен специальный пункт, гласящий, что только режиссер имеет право на вырезки и перемонтаж, он, как правило, не соблюдается.) Достаточно привести для примера «Алчность» Штрогейма (1923) или «Алый знак доблести» Хьюстона (1950), которые подверглись совершенно вопиющим изменениям. Причем характерно, что в каждом из этих фильмов те «поправки», которых добивались продюсеры, хотя и носили внешне вполне невинный характер (устранение длиннот, добавление «коммерческого интереса» и т. п.), часто преследовали куда более серьезные цели.

Так, в первом варианте «Алчности» (очень точно следовавшем за романом Фрэнка Норриса «МакТиг») тема страсти к деньгам в капиталистическом обществе трактовалась гораздо более обобщенно, чем в том, который после многочисленных вырезок и перемонтажа увидели зрители. Она вводилась в картину уже в самом начале образом старьевщика Зеркова, с увлечением слушавшего рассказы служанки Марии о золотом блюде, когда-то принадлежавшем ее семье. В дальнейшем сюжетная линия

* «Censored. The private life of the movie» by Morris Ernst and Pare Lorentz, N. Y., 1930, p. 105.
** Там же, p. 109.

* «The rise of the American film» by L. Jacobs, N. Y., 1939, p. 459.

Зеркова и Марии развивалась параллельно с историей Мак-Тига и его жены Трины, все время в каком-то гротескном плане предваряя их будущую судьбу. (Зерков, женившийся на Марии, в надежде, что она отыщет золотое блюдо, в конце концов убивает ее. На следующий день после убийства находят в реке труп этого сошедшего с ума человека, крепко зажавшего в руках старые медные блюда и сковороды, олицетворяющие для него то золото, о котором рассказывала Мария.)

Путь Зеркова затем почти в точности повторяет Мак-Тиг. Совершенно опустившись, он из-за денег убивает свою жену и вместе с ее похищенным богатством погибает в страшной Пустыне Смерти, куда попал, спасаясь от преследования.

Такой «отраженный» показ алчности как характерной черты буржуазной индивидуалистической морали был здесь не просто композиционным приемом, а сознательным намерением режиссера придать этому явлению широту типизации. При «сокращении» фильма, предпринятом продюсерами без участия режиссера, вся линия Зеркова была вырезана. Недаром Штрогейм, считавший эту картину своим самым любимым детищем (он посвятил ее памяти матери), впоследствии писал: «Когда я увидел, как искромсали мой фильм «Алчность», куда я вложил всю свою душу, я понял, что нужно отказаться от мысли говорить правду и создавать настоящие произведения искусства...» *

Приблизительно та же история повторилась и в 1950 году с другим крупнейшим американским режиссером — Джоном Хьюстоном.

Фильм «Алый знак доблести» — экранизация одноименного романа Стивена Крейна — должен был стать одной из главных «престижных» картин, которые задумало выпустить в начале 50-х годов новое руководство фирмы «Метро — Голдвин — Майер». Так как в период кризиса кассовые сборы неуклонно падали и старая политика «швыряния денег» и «заготовки талантов», к которой всегда прибегал Л. Майер, проработавший на посту заведующего производством «МГМ» двадцать семь лет, уже не давала желаемых плодов, то руководство фирмы «МГМ», решившее, что методы Майера устарели, назначило на его место Дора Шари. Последний олицетворял собой совершенно новый тип дельца. Это был культурный, образованный человек, в прошлом неплохой сценарист. Шари знал толк в киноискусстве. К тому же он никогда не отличался большой принципиальностью. Именно такой человек и нужен был в этот период фирме «МГМ». Несмотря на сопротивление Майера (еще некоторое время остававшегося вице-президентом «МГМ»), который считал роман «Алый знак доблести» неподходящим для создания кассового и коммерческого фильма, Шари добился разрешения на его экранизацию.

Увлеченный идеей создания настоящего произведения искусства, Хьюстон приступил к съемкам и закончил фильм в тридцать восемь дней. На предварительном просмотре, все очень хвалили фильм. Шари сказал, что это лучший фильм, который когда-либо делал Хьюстон. «В нем есть интеллект и есть искусство. Он соответствует задаче кинематографа — развлекать и воспитывать»,— сказал Шари. Но после первой же «пробы на собаках» — специальном сеансе для широкой публики — выяснилось, что зрители, привыкшие к типичной голливудской продукции, не одобрили картину без известных «звезд» и «любовного интереса».

Перед фирмой встал грозный призрак низких кассовых сборов. Тогда-то Шари сказал, что «это один из тех случаев, когда администратор должен вмешаться и принять конечное решение» *.

Начались многочисленные переделки, в результате которых был изменен даже сам замысел режиссера, который хотел показать иронически тонкую линию, отделяющую героизм от трусости. В новой же трактовке фильм стал «историей юноши, который со страхом пошел в бой и вышел оттуда храбрым взрослым мужчиной» (так сформулировал ее диктор в начале картины). Как раз в этот период эта тема была особенно актуальной в связи с началом войны в Корее.

Сокращенная до семи частей, картина теперь представляла собой как бы карикатурный слепок с настоящего произведения искусства.

«Это потрясающий пример того, как великий фильм, поставленный одним из лучших режиссеров по произведению американской классической литературы, оказался изрезанным на куски из-за боязни и невежества руководителей студии»,— писал по этому поводу известный английский писатель Грэм Грин **.

С Грином нельзя согласиться только в одном. То, что произошло с картиной,— не результат невежества Шари, а сознательная тенденция, проводником которой является любой продюсер вне зависимости от его личных субъективных достоинств или недостатков.

Печальная судьба картины «Алый знак доблести», как и многих других, лишний раз свидетельствует о том, что не только творческие работники Голли-

* «The rise of the American film» by L. Jacobs, N. Y., 1939, p. 351.

* «Picture» by Lillian Ross, Lnd , 1953.

** Там же, на суперобложке.

вуда, но и его руководство весьма далеки от подлинной самостоятельности и свободы. Как «самоцензура», так и продюсеры на поверку оказываются всего лишь слугами крупного капитала, правящего американским кино.

Не менее губительную роль в ограничении свободы творчества художников в Голливуде играет и широко распространенная система долгосрочных контрактов, как правило, лишающая творческих работников какого бы то ни было права выбора. Они должны делать то, что предложит им руководство крупных кинофирм, не имея даже возможности разорвать контракт (придется платить огромную неустойку). Зато фирма может отказаться от услуг не понравившегося ей работника по истечении каждых шести месяцев.

В результате такого закабаления актеры, например, вынуждены долгие годы играть одни и те же приносящие доход роли, что обычно ведет к штампу и неизбежной профессиональной гибели. Недаром карьера многих американских кинозвезд не превышает семи лет, а часто бывает и много короче. Только очень известные актеры имеют право на специальный пункт в договоре, предусматривающий возможность выбора ролей.

Возьмем, например, Грету Гарбо. Ее первый контракт с американской фирмой «МГМ» был заключен в 1926 году, когда она только приехала в США и еще не пользовалась известностью. Права выбора ролей у нее тогда не было. Семь долгих лет эта прекрасная драматическая актриса была вынуждена играть коварных соблазнительниц в пошлых голливудских мелодрамах. Эти образы, лишенные всякой внутренней глубины, спасал от провала лишь большой талант актрисы. Только вырвавшись из рамок кабального контракта, Гарбо сумела сыграть действительно интересные драматические роли: Анны Карениной, королевы Христины, Маргариты Готье...

В конце 30-х годов много шума наделал «бунт» известной американской актрисы Бетт Дэвис, попытавшейся освободиться от кабальной зависимости, в которую поставил ее контракт с фирмой «Бр. Уорнер». После успеха в фильме «Опасная» (1935), за который актриса получила своего первого «Оскара» — премию американской Академии киноискусства,— она твердо решила в дальнейшем выступать только в тех ролях, которые соответствуют характеру ее дарования.

После серьезного разговора с актрисой руководство «Бр. Уорнер» пообещало ей главную роль в фильме «Гонимые ветром» при условии, что она будет играть и все поручаемые ей «коммерческие» роли. Дэвис отказалась, и это привело к разрыву с фирмой. Как раз в этот период актриса получила приглашение от английского продюсера и решила навсегда покинуть Голливуд. Но «Бр. Уорнер» начали против нарушительницы контракта судебный процесс, и суд запретил Дэвис сниматься в английских фильмах. А так как актриса не знала других языков и поэтому не могла играть в европейских картинах, она была вынуждена вернуться обратно в Америку. Этот громкий скандал все-таки заставил руководителей фирмы считаться с актрисой и обеспечил ей известную независимость в выборе ролей.

Великолепный, тонкий, очень лиричный актер Генри Фонда в первые годы своей работы в американском кино вынужден был выступать в ролях стандартных голливудских красавцев. И только в конце 30-х годов, когда он отказался от долгосрочного контракта и снимался в основном в фильмах «независимых» продюсеров, Фонда создал свои лучшие образы — простого испанского парня Марко в фильме «Блокада», американского президента Линкольна («Юный мистер Линкольн»).

В этот период мечтой Фонды, всегда тяготевшего к образам простых людей — рабочих и фермеров,— которых он играл с органически свойственной ему простотой и естественностью, была роль Тома Джоуда в «Гроздьях гнева». Чтобы получить ее, Фонда даже решил «закабалить» себя — заключить контракт с фирмой «XX век — Фокс». И хотя образ Тома Джоуда действительно оказался лучшей работой талантливого актера, он еще долго должен был расплачиваться за этот успех.

Владевшая им с помощью контракта фирма заставляла Фонду сниматься в пошлых комедиях («Ты принадлежишь мне»), сентиментальных мелодрамах («Лилиан Рассел»), гангстерских фильмах («Большая улица»).

И снова свои лучшие роли в фильмах «Инцидент в Окс-Бау» и «Двенадцать разгневанных мужчин» Фонда создает в картинах «независимых» продюсеров (в последнем случае таковым выступал он сам).

Все три приведенных здесь примера наглядно показывают, как кабальные договора сковывают свободу творчества многих по-настоящему талантливых актеров, вынужденных работать в Голливуде.

То же самое верно и по отношению к режиссерам.

В 20-х, 30-х, 40-х годах в контракте рядового голливудского постановщика, например, указывалось, что он обязан делать четыре фильма в год по выбору руководства. (В 50—60-х годах в связи с резким сокращением количества выпускаемых картин эта цифра значительно уменьшилась.) Причем в разработке драматургических основ своих картин такие режиссеры участия не принимают. Они знакомятся с тем или иным сценарием уже после того, как он утвержден руководством студии.

Еще в 1936 году режиссер Джон Форд писал на страницах журнала «Нью тиэтр» об условиях работы рядового голливудского режиссера: «Режиссеру приказывают снимать картину, предварительно не посоветовавшись с ним по поводу сценария, не спросив его, как он ему нравится. По прибытии в студию ему дают несколько страниц диалога или действия, и часто режиссер знает о сюжете не больше, чем актеры. Так как все уже подготовлено к съемке, он даже не может ничего сказать. У него нет возможности выбора. Использовав положенный ему час, чтобы войти в курс работы на этот день, режиссер приступает к съемке. Когда она кончается, он уходит домой, имея очень слабое представление о том, что он будет делать на следующий день». При таких условиях режиссура становится безликой. Как на ленте конвейера, она расчленяется на отдельные операции, а ведь сила лучших режиссеров заключается в том, что, приступая к съемке, они уже видят в своем воображении фильм в целом, а не только ту единственную сцену, которую они будут сейчас снимать.

Атмосфера спешки, естественно, лишает режиссера возможности и по-настоящему репетировать роли с актерами и думать над пластическим, изобразительным решением фильма. (Отсюда, вероятно, идет почти полное отсутствие оригинальной изобразительной трактовки в большинстве стандартных голливудских картин при общем высоком уровне кинематографической техники.)

Режиссеры, делающие картины класса «А» (высшего класса), работают в несколько других, более привилегированных условиях. К их услугам хорошие сценарии, ведущие «звезды» и гораздо большее количество времени на работу над фильмом. Но и они закованы в тесные рамки предписаний и сроков.

Только отдельные ведущие мастера Голливуда пользуются большей свободой. Так, например, режиссер Уильям Уэллман писал в 50-е годы, что право выбора сценариев имеют в Голливуде лишь двенадцать режиссеров: Уильям Уайлер, Билли Уайльдер, Джордж Стивенс, Джон Форд, Альфред Хичкок, Джон Хьюстон, Сесиль де Милль, Элиа Казан и некоторые другие. Не много, если учесть, что голливудская гильдия режиссеров насчитывает свыше тысячи членов! Да и, как свидетельствуют факты, «свобода» этих немногих также весьма ограничена.

Достаточно вспомнить злоключения картины «Алый знак доблести» Хьюстона, о которых было уже рассказано.

Кроме того, каждый из них в выборе тех или иных тем связан общей обстановкой в Голливуде, всегда отражающей политическую атмосферу в США. Так, например, лучшие и наиболее значительные произведения американского кино, такие, как «Гроздья гнева» Форда, «Хуарец» Дитерле, «Цитадель» Кинга Видора, «Мистер Смит едет в Вашингтон» Капра и некоторые другие прогрессивные и социально значимые картины, были созданы в 30-е годы — период наивысшего подъема демократического и антифашистского движения в США. Ранние прогрессивные фильмы Эдварда Дмитрыка («Перекрестный огонь») и Элиа Казана («Бумеранг», «Джентльменское соглашение») появились в первые послевоенные годы, когда в США давали себя знать радужные надежды на улучшение условий жизни тысяч американцев, проливавших кровь за родную страну.

Реакционная же политика «холодной войны», начатая президентом Трумэном, и «суд над Голливудом», состоявшийся в 1947 году, привели к тому, что все эти режиссеры не создали уже более ничего значительного.

Джон Форд возвращается как бы к началу своего творческого пути — к постановке вестернов. Его картины этого периода — «Моя дорогая Клементина», «Форт Апаш», «Три крестных отца», «Рио Гранде» — свидетельствуют о резком снижении режиссерского мастерства и в художественном отношении являются перепевом давно использованных им самим приемов.

Уильям Уайлер ставит или психологические драмы, лишенные каких бы то ни было социальных мотивов типа «Наследницы» и «Детективной истории», или профессионально сделанные «легкие» картины типа «Римских каникул», или такие «супербоевики», как «Бен-Гур».

Фрэнк Капра, поставивший в 30-е годы ряд критических, хотя и умеренно-либеральных фильмов, в послевоенный период создает несколько весьма малоинтересных картин и в 1951 году уходит в документальное кино*.

Объясняя причины своего ухода, он писал в статье, опубликованной в журнале «Голливуд куотерли», что в той обстановке, которая воцарилась в Голливуде, он не мог больше создавать такие сатирические фильмы, как «Мистер Смит едет в Вашингтон».

Подобных же взглядов придерживались и многие другие режиссеры. Слишком хорошо поняв, что в создавшейся ситуации нужно отказаться от постановки любых мало-мальски содержательных фильмов, они перешли к постановке «коммерческих» картин.

Дань этой массовой продукции ведущие творческие работники Голливуда были вынуждены отдавать на всем протяжении своей работы там.

* Капра вернулся в Голливуд в 1959 году.

Так, из 125 картин, поставленных Джоном Фордом более чем за сорок пять лет его деятельности в Голливуде, лишь полтора-два десятка могут рассматриваться как произведения искусства. Причем большая часть из них поставлена в 30-е и в самом начале 40-х годов. То же самое можно сказать про Уильяма Уайлера, Джозефа фон Штернберга, Уильяма Уэллмана и многих других. Кинг Видор, творчество которого также представляет сложный калейдоскоп реалистических произведений искусства и пошлых боевиков, так объясняет это непонятное на первый взгляд сочетание: «Часто приходится соглашаться на постановку картин, предлагаемых студией, только потому, что хочешь собрать деньги для «своего» фильма — фильма, в который режиссер сможет вложить не только профессиональное мастерство, но и кусочек своего сердца» *.

Это засилие массовой продукции и отсутствие подлинной свободы выбора во многом определяют и общий характер творчества большинства художников, работающих в Голливуде. Отсутствие единой ведущей темы, определенной «сверхзадачи» (если пользоваться термином К. С. Станиславского) — вот что прежде всего поражает каждого, кто начинает анализировать творческий путь того или иного голливудского режиссера. Причем интересно, что в творчестве мастеров, постоянно работающих вне Голливуда, такая тема отчетливо прослеживается. Достаточно вспомнить Чарльза С. Чаплина с его «маленьким» человеком, через призму сознания которого показывались все наиболее актуальные события того или иного периода, или Стенли Креймера, во всех своих фильмах поднимающего животрепещущие вопросы современности.

Такая сквозная линия отсутствует не только у типично «коммерческих» режиссеров, которые никогда собственной темы не имели и с легким сердцем ставили все, что им приказывали. Ее нет и в творчестве многих больших мастеров Голливуда. Причем у каждого из этих режиссеров своя тема была (с ней связаны все их лучшие произведения), но она сознательно подавлялась руководством Голливуда.

Возьмем, например, Льюиса Майлстона. Наибольших успехов в своем творчестве он добился в трактовке антивоенной темы. Достаточно вспомнить его фильмы «На западном фронте без перемен» (1930), «Северная звезда» (1943), «Прогулка на солнце» (1946). Но так как тема борьбы против войны никогда не пользовалась в Голливуде особой популярностью, эти фильмы так и остались единичными в творчестве талантливого режиссера. Среди более чем двадцати пяти картин, поставленных им, есть и бездумные музыкальные комедии, и приключенческие фильмы, и психопатологические драмы, и экранизация романтических произведений. Естественно, что в режиссерском решении всех этих разнообразных тем, весьма далеко отстоявших от его подлинного творческого профиля, Майлстон не смог даже и отдаленно приблизиться к тем вершинам искусства, которых ему удалось достигнуть, например, в фильме «На западном фронте без перемен».

Другим не менее показательным примером может служить судьба одного из самых талантливых американских режиссеров 40-х годов — Орсона Уэллса.

Его первый фильм «Гражданин Кейн» (1941) был сделан за пределами Голливуда на средства «независимой» фирмы «Меркури». Он сочетал в себе весьма прогрессивную для американского кино тематику — показ внутренней опустошенности финансового магната, всю свою жизнь посвятившего погоне за золотом, — с подлинным новаторством в плане художественного мастерства. Необычная глубина кадра (в некоторых из них — три плана и все играют), неожиданные монтажные стыки, придающие действию повышенную драматичность, отраженный гулкий звук, подчеркивающий пустоту огромного замка, где мучается от одиночества жена Кейна, неожиданные наезды аппарата, контрасты светлого и темного колорита отдельных эпизодов — все эти изобразительные приемы помогали разработке трагедийной темы фильма и были шагом вперед в развитии искусства кинематографа.

Сразу же после выхода на экраны «Гражданина Кейна» завоевавший шумную славу Уэллс был приглашен в Голливуд. Ему были предоставлены льготные условия, кроме одного — возможности дальше развивать ту тему, которая была затронута им в «Гражданине Кейне». Да и сам режиссер к этому уже не очень стремился. Завоевав себе «место под солнцем», он с головой ушел в эстетские поиски. И результаты оказались очень печальными. За двадцать лет работы в Голливуде Уэллс поставил девять картин, ни одна из которых не поднялась выше среднего уровня. Его голливудский фильм «Примесь порока» (1958) может служить печальной иллюстрацией того, во что превратились после многократного повторения все те свежие и оригинальные находки, которые создали славу режиссеру в его первом фильме. В «Примеси порока» тоже есть и острые ракурсы и отраженный звук, но все эти приемы являются здесь уже формальным эпигонством, ибо они ни в коей мере не служат раскрытию темы.

Перед отъездом в Европу в 1959 году Уэллс писал в статье, опубликованной в журнале «Эсквайр»,

---

* «The fifty year decline and fall of Hollywood» by Ezra Goodman, N. Y., 1961.

что чувствовал себя в Голливуде, как пленник за решеткой. «Теперь, если мне снова придется вернуться в США, я не поеду туда без обратного билета во внешний мир в кармане».

Судьба Орсона Уэллса дает пищу для размышлений еще о двух очень важных обстоятельствах, сковывающих свободу творчества многих буржуазных художников.

В своей статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал о свободе «не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма».

Тема данной статьи — показ ограничений свободы творчества в Голливуде главным образом в свете первых двух пунктов ленинского положения.

Скованные запретами экономического и политического порядка, голливудские художники пользуются приблизительно той же свободой, что и герои «Одиссеи» Гомера, вынужденные выбирать между Сциллой и Харибдой, заранее зная, что в обоих случаях им придется плохо. Только символы стали более современными — рычащий лев и статуя Свободы...

Но это опасность, так сказать, извне. А ведь существуют ограничения и «внутри» — в мировоззрении художника, живущего и работающего в буржуазном обществе. Их-то и имел в виду Ленин в двух последних пунктах своего высказывания.

Ведь если бы все дело было только в тех уже упомянутых нами факторах, то закономерно мог бы возникнуть вопрос: что же мешает талантливым американским кинематографистам работать за пределами Голливуда? Известно же, что на всем протяжении существования американского кино какой-то процент фильмов всегда выпускался мелкими независимыми фирмами и отдельными продюсерами (особенно увеличилось их число после второй мировой войны). Работал вне Голливуда Чаплин, сейчас работают Креймер и другие, создающие интересные, прогрессивные произведения.

Огромные гонорары, всевозможные средства рекламы, прокат картин в самых фешенебельных, первоэкранных кинотеатрах — все это Голливуд использует как приманку для творческих работников. Особенно для тех, кто сознательно афиширует свою аполитичность и нежелание ставить какие бы то ни было картины с «идеей».

Но практика показывает, что подобная эстетствующая позиция чаще всего приводит художника в лагерь проповедников антигуманизма (как это имело место, например, с Орсоном Уэллсом; его последняя картина «Процесс» — новое тому доказательство).

Наиболее же честные и принципиальные мастера американского кино, вынужденные в силу ряда причин работать в Голливуде, стараются даже в этих условиях, пользуясь «эзоповым» языком, говорить хотя бы часть правды об американской действительности.

Однако трагедия многих передовых кинематографистов США заключается в том, что, остро ощущая необратимость процессов загнивания, охвативших капиталистическое общество, они тем не менее остаются тесно связанными с ним. Понимая полную неприемлемость буржуазных идей, они не видят других.

Для тех же, кто находит в себе силы выйти за рамки «дозволенных» проблем, обратиться к иному, коммунистическому мировоззрению, показывающему выход из противоречий капиталистической действительности, уготованы «черные» списки, невозможность показа картин (прокат в США почти полностью монополизирован) и множество всяких других препон и рогаток на пути к зрителю.

Тем не менее в США существовал и существует подлинно независимый кинематограф, создающий свои произведения (к сожалению, они пока еще единичны) для народа и на деньги народа. Сюда можно отнести фильмы чаще всего документального характера, которые ставятся на средства рабочих прогрессивных организаций и имеют весьма ограниченный прокат («Нас — миллионы», «Единство действия», «Родная земля», «Странная победа», «Соль земли» и другие). Только при постановке таких картин делавшие их американские художники пользовались самой полной из всех свобод — свободой творить для народа. Но путь каждого из этих фильмов к зрителю показывает, как много преград приходится им преодолевать. Трудно, очень трудно сохранить независимость в стране, где безраздельно господствуют монополии...

И ответ на вопрос о дальнейших перспективах развития свободного американского кино нужно искать уже за пределами кинематографа — в общей политической и экономической обстановке в стране, росте сознательности рабочего класса.

Статья Е. Карцевой представляет собой отрывок из ее книги, готовящейся к печати в издательстве «Искусство».

Лидия СУХАРЕВСКАЯ

Встреча с Ганой

Из путевых заметок актрисы

Африка. Красная земля. Синее небо. Зеленые холмы. Среди высоких трав разбросаны букеты деревьев. Чем дальше на восток, тем пышнее растительность. Кустарники цветут неистово-алыми цветами. Ночью луна не дает тени — так высоко в зените она стоит. Днем природа мерцает в жарком влажном мареве и молчит. А ночью, хотя жара почти не спадает, джунгли оживают. Они кричат, поют, стрекочут, звенят. Джунгли можно слушать, как слушают музыку.

Бежит дорога. Дорога на сотни миль. Ее делали англичане. Хорошая дорога. Правда, это прокладывались артерии для золота, а не для связи племен между собой. Движение на дорогах большое. Скорости почти не контролируются. И первое время, когда мы мчались по этим дорогам, нас приводили в смущение то и дело попадавшиеся по обочинам останки невообразимо покореженных в авариях машин. Их не убирают. То ли в назидание другим, то ли потому, что они сами быстро разрушаются под влиянием горячей влаги воздуха. Прытко мчатся старомодные развалюхи-автобусы. Они всегда переполнены пассажирами. Их называют здесь «мамми-лорри». Владельцы украшают их надписями, назидательными, вроде «Не будь дураком», лирическими — «Зайди ко мне», философскими — «Кто знает?!» или просто — «Мерси».

Транспорт часто останавливают наряды полицейских. В Гане в эти дни был введен комендантский час. Пассажиры выходят на дорогу. Следует тщательный осмотр вещей, машин и людей. Африканец, контролирующий английского туриста, — это уже неплохо.

Сколько проехали мы поселков, деревень, городов! Сколько видели этих темнокожих красивых людей с королевской осанкой! Только на голове вместо короны они всю жизнь носят тяжелые грузы. (Даже ведра с водой.) Сколько видели мы доброжелательности, интереса, желания узнать о тебе, понять, услышать от тебя что-то.

В Аккре мы были приглашены в дом председателя Общества ганско-советской дружбы Нкума. Здесь присутствовали представители ганской интеллигенции—журналисты, инженеры и советник президента по делам культуры вождь Нанй Кобина Нкеция IV. Разговор был интересный. В этот вечер нам особенно отчетливо стали понятны те общие морально-этические основы, которые едины для каждого африканца, достойного так называться. (Суть этой беседы еще не один раз подтверждалась во всех последующих встречах — и в Гане и в других свободных африканских государствах, где мы побывали.) В тот вечер в Аккре мы спросили: «Что дала независимость?» Ответ был великолепен: «Она открыла двери достоинству человека. Наша дальнейшая цель — создание своей национальной индивидуальности». Сразу же вслед за этим нам сообщили, что и у них есть свои «западники» и «славянофилы». Присутствовавшие говорили о том, что в эпосе Африки, в ее легендах, пословицах и поговорках заключен издревле имевшийся свод национальных законов.

Африканскую культуру уничтожила колониальная Европа, принеся рабство и сделав африканца «черномазым». Облик Африки был искажен на долгие столетия.

В 1927 году умер один из крупнейших африканских просветителей д-р Агри. Его слова до сих пор цитируются: «Если бог после смерти спросит меня: «Чего ты хочешь, Агри?»— я отвечу: «Пошли меня снова в Африку и сделай как можно более черным».

После беседы нас пригласили на собрание. Мы пошли. И отчего-то вспомнила я свою вологодскую, когда девчонками бегали мы за взрослыми на деревенскую «сходку». Так же, на деревянных скамейках, разделенных проходом, сидели по одну сторону мужчины, по другую женщины в одеждах из пестрого ситца, с головами, повязанными платками,— простые африканские бабы и мужики, так похожие сдержанной и достойной повадкой на моих вологодских соотечественников. И пели мы вместе с ними национальный гимн, не зная слов, подхватывая только суровый, короткий припев, почти торжественный выкрик: «Африка!» И жали друг другу руки, и говорили на разных языках, кто какой знал, и все понимали почему-то друг друга. И ушли бесконечно взволнованные.

В Аккре был когда-то английский клуб, его в свое время национализировали, и теперь здесь помещается Центр художественного творчества. Все руководители отделов — музыки, живописи, танца, хорового пения — великие энтузиасты, неистощимые в желании поднять культуру своего народа. Здесь устраивают выставки национальных художников. Здесь есть кукольный театр, показывающий сатирические представления на современные темы. Участники его—студенты, служащие. Хороший театр. Смешной и острый. «Хорошо бы посмотреть Образцова»,— сказал его руководитель. Само-

деятельные ансамбли состоят из ребят — участников трудовых войск и рабочих бригад. Кейсли Хейфорд, руководитель этого центра, сказал: «Они все приходят из народа, мы их обучаем, и они уходят обратно в народ, а им на смену приходят другие. Они могут быть пока еще неграмотны, но искра таланта — великая сила. Она помогает объяснить народу его страну».

Профессионального театра в широком смысле слова здесь нет. Есть небольшая экспериментальная студия. Она ставит только национальные пьесы, это ее основной принцип. Руководит ею деятельно и преданно коренная ганка мисс Сатерленд.

О кинематографии говорить пока не приходится. Кинотеатров мало. Хорошо смотрятся здесь индийские фильмы. Но кино еще не стало массовым искусством. Мне думается, что мы, со своей стороны, могли бы сделать больше. Но пока, пожалуй, сделано еще очень мало. Из советских фильмов в Гане есть сейчас только «Коммунист». Копия, затрепанная до дыр. Я не вдаюсь в разбор торговых дел «Экспортфильма», но думаю, что могло бы быть иначе. Почему, например, создавая совместные фильмы с ГДР, Францией, нам не поставить совместный ганско-советский фильм? У Ганы уже есть небольшой отряд своих документалистов, приобретена съемочная аппаратура. Правда, пленку пока возят обрабатывать в Лондон: ничего не поделаешь -- климат.

И еще. Около двух лет назад было издано специальное распоряжение о передаче в общественный прокат полутора десятка историко-революционных фильмов. В Гану послано было два или три (среди них «Коммунист»). План озвучания этих фильмов на английский язык не выполняется. При посольствах имеются фильмотеки, которые могли бы частично восполнить этот пробел, но укомплектованы они очень плохо. В них почти отсутствуют фильмы художественные.

Таковы факты.

...Очень трудно работать в Африке европейцам из-за климата. Очень трудно. Особенно женщинам. Мы встречали наших людей — это инженеры, геологи, строители, археологи, работники посольств и торгпредств. Они трудятся. С энтузиазмом трудятся. И когда думаешь о добром, умном и гордом народе Африки, хочется спросить: «Товарищи кинематографисты! А все ли мы сделали, чтобы познакомить народы Африки с советским киноискусством?..»

Мартинес СУАРЕС
(*Аргентина*)

Новые фильмы — новые имена

За последние годы отряд аргентинских кинематографистов заметно возрос за счет новых молодых сил. Общее число режиссеров увеличилось по сравнению с предшествующим периодом в пять раз.

Первый фильм, созданный в новых условиях, назывался «Афера». Это фарс, в котором в сатирической форме отображен период пребывания у власти Перона, когда пышным цветом расцвели такие плоды его режима, как высокопарная демагогия, лживая пропаганда и всякого рода аферы. Поставил этот фильм молодой режиссер, основатель Ассоциации работников короткометражного фильма Симон Фельдман. Сатирический тон фильма и вдумчивый подход к теме, впервые глубоко раскрытой в условиях нашей страны, привлекли к нему внимание прогрессивной критики.

Режиссер Энрике Дави, до этого специализировавшийся на постановке короткометражных картин, свой фильм «Вниз по реке» снимал целиком на натуре. Это драматическое киноповествование по одноименному роману Лободона Гарра, посвященное жизни аргентинцев, населяющих острова дельты реки Парана.

Картина Дави сделана с документальной точностью, реалистично и добросовестно. Все роли в фильме были исполнены непрофессиональными актерами — жителями островов, где происходило действие фильма.

Почти в то же время, когда шла работа над фильмом «Вниз по реке», автор этих строк, бывший до этого ассистентом режиссера с пятнадцатилетним стажем работы в кино, экранизировал пьесу «Крах», также сняв ее целиком на натуре: без декораций, без грима, без «звезд».

В этом фильме обличаются коммерческие махинации, которые связаны в капиталистических странах с понятием «спорт».

Демонстрация этих трех картин привлекла внимание прогрессивно настроенной критики, которая отметила принципиально новый подход к решению серьезных тем. В отличие от большинства фильмов, пользовавшихся обычно успехом в нашей стране, у этих трех фильмов был один общий знаменатель: их концовки — бескомпромиссно правдивые, в противовес традиционному happy end.

Не только критика обратила внимание на новое направление в кинематографии Аргентины. Активную и действенную кампанию в его поддержку развернули также киноклубы. Большой интерес проявили к нему и зрители.

Именно тогда начали появляться все новые и новые имена режиссеров. Так, чилийский актер Лаутаро Муруа, снимавшийся во многих фильмах Леопольдо Торре-Нильссона, поставил фильм «Шунко», считающийся наиболее показательным и характерным для того периода. Фильм рассказывает о жизни сельского учителя в одной из беднейших провинций страны Сантьяго-дель-Эстеро. Другой фильм о простых людях Аргентины — «Свобода на слово»—поставил режиссер Альфредо Беттанин. Он был целиком снят на натуре и состоял из пяти сюжетно связанных между собой новелл.

Из короткометражных картин следует отметить «Дневник» Хуана Беренда (сценарий Фернандо Хурэдо) и «Буэнос-Айрес» Давида Хосе Коона. Этот талантливый режиссер вслед за «Буэнос-Айресом» снял два фильма: «Пленники ночи» и «Три раза Анна». Обе картины, особенно вторая, получили высокую оценку критики.

Второй фильм Лаутаро Муруа «Элпас Гарделито» превзошел, по мнению многих, его предыдущую работу «Шунко». Эта картина, созданная по сценарию писателя Бернардо Кордона, отличается глубоким психологизмом. Список новых талантливых режиссеров в последние годы пополнили Рудольфо Кун и Мануэль Антин. Рудольфо Кун поставил «Молодые старцы» по собственному сценарию, пять раз отвергавшемуся руководством института кинематографии.

Фильм «Молодые старцы» рассказывает о судьбе трех молодых пар, как бы олицетворяющих собой значительную часть нашего молодого поколения, об их неустроенности и невозможности найти свое место в жизни. Поэт Мануэль Антин создал картину «Нечетное число» с участием Лаутаро Муруа в качестве актера. Отдельные эпизоды этого фильма, созданного по рассказу Хулио Кортасара, снимались во Франции.

В своем первом полнометражном художественном фильме «Тени на небе» Хуан Беренд (режиссер фильма «Дневник») обратился к темам, связанным с жизнью и работой мастеров аргентинского кино.

Фернандо Бирри работал в качестве ассистента с Витторио Де Сика по картине «Крыша» и снимал короткометражные фильмы в Италии. Он поставил кинофильм «Наводнение» по одноименному роману Матео Бооса (сценарий Хорхе Бебуто Беррандо). В этом фильме рассказывается о том, как вышедшая из берегов река Парана затопила жалкие деревеньки, жители которых, вместо действенной помощи во время наводнения, получают лишь демагогические обещания.

Свой последний фильм «Лицом к лицу» я задумал как обращение к молодежи и призыв поразмыслить над своей судьбой, над своим будущим.

В Аргентине бытует фраза: «Незачем вмешиваться». Иными словами: пусть все вопросы решают за тебя другие. Этот антиобщественный критерий, обусловленный сознанием, что все равно, мол, бесполезно бороться с бюрократией, взяточничеством и антидемократическими явлениями, породил в среде молодежи чувство разочарования, побороть которое стремились лишь отдельные группы прогрессивно настроенной молодежи.

В своем фильме я хотел сказать нашим юношам, нашему народу, что борьба за высокий идеал нелегка, но благородна; что мы не вправе сваливать вину на наших отцов, за то что они не сумели разрешить волнующие нас проблемы, если сами мы не в состоянии найти сегодня решение этих проблем для наших детей; что в Аргентине есть достойная и способная на благородные дела молодежь.

Я закончил фильм «Лицом к лицу» в ночь накануне отъезда на фестиваль молодежи в Хельсинки. Сценарий фильма принадлежит перу Давида Виньяса — наиболее вдумчивого и глубокого из аргентинских литераторов, пишущих о проблемах и нуждах нашего народа.

Кстати, кадры сценаристов, составлявшие на протяжении многих лет некий замкнутый круг, доступ в который был наглухо закрыт, обогатились в последние годы такими именами, как Драгун, Сольи, Виньяс, Томас, Роа Бастос, Феррандо, Риполь и другие.

Значительные изменения претерпели взаимоотношения между продюсером и режиссером. Раньше бывало так: продюсер вызывал к себе режиссера, вручал ему готовый сценарий с планом съемок, распределением ролей и контрактом, в котором указывалось, какое количество пленки тот вправе израсходовать, сколько ему полагается съемочных дней и т. д.

Теперь режиссеры отказываются от постановок, которые им предлагают ставить не внушающие доверия продюсеры.

Но на пути нового направления в аргентинской кинематографии еще немало препятствий. Так,

Национальный институт кинематографии, представляющий собой большую силу, старается не замечать и не признавать новых режиссеров. А учреждение это руководит всей кинематографической деятельностью в стране и присуждает ежегодные премии за лучшие фильмы. Первая премия составляет около пяти миллионов песо, что равно примерно средней стоимости кинофильма. Присуждение премий вызывает самые ожесточенные споры.

Премии Национального института кинематографии присуждаются ежегодно за фильмы, законченные до 15 декабря текущего года. Премируются пятнадцать картин, если общее количество выпущенных фильмов превышает тридцать, и 50 процентов вышедших на экран фильмов, если число их меньше тридцати.

Источником средств для этих премий являются налоги на кинозрелища, которые входят в стоимость билетов. Первая премия равна 10 процентам собранной суммы, последующие премии уменьшаются на определенный процент. Пятнадцатая равна примерно 2,5 процента от общей суммы. Остальные средства идут на индивидуальные премии (за режиссерскую работу, за лучшую мужскую и женскую роли, за операторскую работу, за оригинальный сценарий, за экранизацию, за лучший детский фильм и т. д.), а также на премирование девяти короткометражных фильмов.

Например, в 1960 году оба фильма Лаутаро Муруа, представляющие собой значительное явление в аргентинском кино, не вошли в число пятнадцати премированных картин. (В порядке «моральной компенсации» режиссер получил премию Ассоциации хроникеров за лучший фильм и за лучшую режиссерскую работу.)

Анархизм, порожденный самой структурой аргентинской кинематографии, отсутствие организации, которая объединяла бы всех работников кино, порождают бюрократизм и узаконивают субъективные оценки и решения.

Существуют общества, объединяющие рабочих, операторов, актеров, декораторов, документалистов, режиссеров. Из-за обилия всех этих обществ усилия кинематографистов распылены, лишены целенаправленности.

В экономическом отношении положение в аргентинском кино ухудшилось в связи с конкуренцией телевидения и систематическим сокращением числа кинозрителей.

Это обстоятельство плюс экономические трудности, связанные с постоянным ростом цен, привело к тому, что постановка фильма в нашей стране стала за последнее время делом весьма и весьма рискованным.

Внешние рынки для сбыта кинопродукции не обеспечиваются никакими государственными организациями: вопрос о том, будет или не будет продан фильм за границу, зависит лишь от коммерческих способностей того или иного продюсера. На протяжении многих лет делались безуспешные попытки добиться создания учреждения, которое ведало бы продажей кинофильмов за границу подобно «Совэкспортфильму», «Униталия» или «Унифранс».

После второй мировой войны Аргентина потеряла латиноамериканские рынки сбыта, являвшиеся в прежние времена основным источником ее доходов. Из тринадцати студий, существовавших в стране в 1945 году, лишь одна продолжает работать в настоящее время более или менее нормально.

Подобное безотрадное положение вещей является следствием того ошибочного курса, которому следовала аргентинская кинематография. Сейчас ей трудно занять вновь то место, которое она занимала до войны.

Однако мы надеемся, что поборники нового движения, для которых кино является делом их жизни, а не коммерческим предприятием, сумеют поднять его художественный уровень и укрепить его экономическую основу. Среди нас имеются, естественно, люди, творческие воззрения которых могут резко расходиться. Но в главных своих устремлениях мы едины, и неизменно общим для нас является сознание того, что киноискусство — могучее оружие для служения своему народу.

«ПОЖНЕШЬ БУРЮ»

(США)



Фильм «Пожнешь бурю» был первым знакомством нашего широкого зрителя с творчеством постановщика получивших мировую известность картин «Не склонившие головы», «На берегу», «Суд в Нюрнберге» американского режиссера Стенли Креймера.

В американском кино за Креймером прочно утвердилась репутация режиссера, откликающегося на самые острые проблемы современности вопреки гласным и негласным запретам, существующим в Голливуде, вопреки закрепленным официально и существующим на правах «джентльменского соглашения» сделкам американского кинопроизводства с политикой и дипломатией «холодной войны», с нормами ее режима внутри страны.

Отчасти это определяется исключительной в условиях американского кино независимостью положения Креймера-режиссера, положения, в основе которого база так называемого «независимого» продюсерства, переросшего в самостоятельную кинокомпанию, настолько крупную, что она заняла почетное место в системе могущественного киноконцерна «МГМ». Но это, разумеется, лишь отчасти. Главная же причина в другом — в глубокой серьезности, большой честности и горячо взволнованной непосредственности социальных реакций Креймера-художника на самые напряженные, мучительные вопросы нынешнего дня.

В 1958 году Стенли Креймер получил письмо из одной калифорнийской школы — в ней учился его девятилетний сын. В письме спрашивали, считает ли он, что его мальчик, случись атомное нападение в часы занятий, должен сразу уйти домой или отец считает более целесообразным забрать его из школы после.

«Когда получишь письмецо вроде этого,—объяснял режиссер впоследствии,— то остается только одно: снять картину «На берегу».

«На берегу» — картина, рассказывающая о том, что такое это «после», которое наступит вслед за атомной войной, о «после», которого не должно быть в жизни человечества. Картина была закончена в 1959 году и прошла по экранам всех стран мира. И если сам по себе этот случай, равно как и тема фильма «На берегу», во многом исключителен, то в творчестве Креймера он ясно обозначает ту основную, самую живую и напряженную струну, которая постоянно звучит во всех его картинах,— тревожное сознание неотложности разрешения вопросов, которые ставит наше время.

В 1958 году вышла картина Креймера «Не склонившие головы». Это первый фильм, в котором был по-настоящему прорван «черный пояс» американского кино,— первый американский фильм, в котором негритянский вопрос был поставлен в полную силу, со всей глубиной и правдивостью, в котором были резко освещены самые сложные и болезненные внутренние аспекты этой проблемы. И вместе с тем то был первый в США вызов «черному» списку Голливуда — одним из двух авторов сценария фильма являлся выступивший под псевдонимом Натана Е. Дугласа известный американский актер и писатель Недрик Янг, одна из первых и наиболее яростно преследовавшихся жертв маккартизма в кино. В снятой после «Пожнешь бурю» картине «Суд в Нюрнберге» (1961), созданной по материалам процесса крупнейших немецких юристов, возглавлявших судопроизводство «Третьего рейха», поставлен вопрос о резко повышенной в наше время ответственности каждого перед историей, человечеством. «Фильм этот взывает к совести человеческой»,— говорил Креймер о «Суде в Нюрнберге».

В основу фильма «Пожнешь бурю» легли перипетии нашумевшего «обезьяньего процесса», проходившего в Дейтоне (штат Теннесси). Но бесполезно искать на карте заштатный южный городок Хиллсборо, в который переносит зрителя картина. Нет никакой необходимости и определять сходство действующих в картине Берта Кейтса с дейтонским учителем Скопом, адвоката Генри Драммонда — с защитником Скопа Кларенсом Дарроу, выступающего обвинителем на суде в Хиллсборо Мэтью Гаррисона Брейди с кандидатом в президенты Уильямом Дженнингсом Брайеном. Гораздо важнее окажутся в конечном итоге различия между героями фильма и их реальными прототипами. Потому что, хотя «Пожнешь бурю» и возвращает зрителя к событиям без малого сорокалетней давности, это фильм отнюдь не исторический: в процессе скромного дейтонского учителя Скопа, которого судили за преподавание учения Чарльза Дарвина, создатели картины раскрывают первоэлементы той «охоты за ведьмами», которая в годы маккартизма стала бедствием, поразившим жизнь всей страны, от которого никто не мог чувствовать себя защищенным. И поэтому зритель увидел в фильме Креймера не вчерашний день, а сегодняшний.

...В конце февраля 1957 года в Бостоне по инициативе крупнейшего в США телеконцерна CBS-TV состоялось и транслировалось по телевидению специальное заседание совещательной комиссии суда штата Массачузетс. Собравшимся был показан телефильм «Сатана в Сейлеме». Затем на экране телевизора появился сенатор Левретт Солтонстолл, призвавший членов комиссии на основании фактов, представленных в телефильме, пересмотреть решение сейлемского суда, приговорившего в 1692 году гражданку штата Массачузетс Гуди Энн Льюдитор к повешению за колдовство, безбожие, общение с нечистой силой. Так была оправдана одна из знаменитых «сейлемских ведьм», повешенных на Геллоухилл, месте, которое, с тех пор как там была затянута петля на шее первой в истории Америки жертвы «охоты за ведьмами» Бриджет Бишоп, не перестава-

ло считаться в округе проклятым. Но вдохновители транслировавшегося по всей стране судебного телефарса думали при этом не о трагедии «сейлемской ведьмы».

Судьи слушали ее дело в Бостоне, когда по всей стране катилась волна маккартистской «охоты за ведьмами». Но в эти дни сопротивление маккартизму уже выросло в США в могучее движение, стало реальной силой. Один за другим проваливались процессы, с громкими разоблачениями выступило несколько «звезд» обвинения на прошлых процессах, коммивояжеров Маккарти, штатных провокаторов и лжесвидетелей, еще совсем недавно с триумфом гастролировавших по стране. И в сенсационной реабилитации «сейлемской ведьмы» ясно просматривалась попытка косвенно выдвинуть утверждение непричастности американского суда к наиболее скандальным эпизодам в истории маккартизма, внушить мысль, что если американское судопроизводство и сыграло самую позорную роль в современной «охоте за ведьмами», то лишь в силу цепи роковых совпадений, и что все судебные вердикты этой кампании никоим образом не колеблют общих основ американского правосудия.

«Пожнешь бурю» Стенли Креймера показывает, что это не так — тоже путем экскурса в прошлое, правда не столь отдаленное. В фильме раскрыт механизм превращения американского суда в судилище, дающее, как отмечал Герберт Эптикер, мракобесам, политическим авантюристам и демагогам возможность именем правосудия попросту линчевать кого угодно и как угодно. Но картина Креймера актуальна даже не столько своей разоблачительностью, сколько пафосом борьбы сопротивления. Это в высшей степени современная картина. Стенли Креймер не только не коммунист, но и человек, далекий от «левых» вообще. Однако не случайно слова героя этого фильма, утверждающего на «обезьяньем процессе», что если сейчас допустить запрещение преподавания дарвинизма в школах, то завтра оно будет запрещено в университетах, послезавтра — запретят даже чтение Дарвина, а затем книг вообще, снова, как в дни инквизиции, запылают костры, на которых будут сжигать всякого, кто несет людям свет знания, мысли, свободы,— не случайно эти слова адвоката Драммонда так созвучны словам боевого памфлета американского историка-марксиста Герберта Эптикера «Хватит ли у нас духу остаться свободными?», в котором он говорит, что если сейчас допустить в США объявление незарегистрировавшихся коммунистов вне закона, то завтра будут запрещены все демократические организации, а послезавтра в стране будет установлен фашистский террор.

Фильм «Пожнешь бурю» — экранизация одноименной пьесы Джерома Лоуренса и Роберта Ли. Но и сценарий, написанный Натаном Е. Дугласом (псевдоним Недрика Янга, и поныне еще числящегося в «черном» списке Голливуда), и постановка резко приподнимают фильм над очень интересной, но весьма камерной по своему звучанию—антимаккартистской пьесой Лоуренса и Ли.

И вот — Хиллсборо, год 1925 ...

За нарушение только что принятого в штате закона, запрещающего преподавание дарвинизма, арестован и прямо из школы, с урока отправлен за решетку учитель Берт Кейтс, назначено слушание его дела в городском суде. Словно внезапно материализовавшийся дух, возникает в городе корреспондент газеты «Балтимора геральд» Хорнбек — симпатичный нахал, остроумный циник, скептик до мозга костей, задира... Словом, классический американский журналист, шагающий по американскому экрану из фильма в фильм уже с незапамятных времен, ничему не удивляясь, ни во что не веря, и артисту Джину Келли лишь в самом конце фильма удается прорвать замкнутую цепь этих великолепно отработанных штампов и показать, что за маской— живое лицо.

Затем — несомненно одна из лучших частей фильма — по экрану с оркестром, играющим старый боевой марш конфедератов, размахивая знаменами, флажками, плакатами, воинственно поющие шеренги гнусавых плоскостопых кликуш и воинственно богомольных обывателей — религиозно-патриотическая манифестация городской общины в честь приезда кандидата в президенты Мэтью Гаррисона Брейди, въезжающего, как триумфатор, как спаситель Хиллсборо. И совсем незаметно появляется в городе невысокий, плотный человек, спокойно сосредоточенный, с твердо сжатым ртом,— адвокат Генри Драммонд. Их появление оттесняет куда-то совсем на задний план Берта Кейтса и уже весьма не новую драму его невесты Рейчел Браун, маленькой провинциальной учительницы, заметавшейся между правдой Берта и жестокой, исступленной верой отца, священника, возлюбившего в боге отрицание человека, разума, свободы. Экраном постепенно завладевают двое, и каждый оттенок, каждый новый штрих во взаимоотношениях этих двух друзей, знающих друг друга больше тридцати лет, двух противников, уже не раз начинавших схватку именем обвинения и защиты, приобретает острую значимость. Оба, и Брейди и Драммонд, прожили большую, бурную жизнь, оба состарились в жарких схватках в залах суда. Их многое связывает, многое разделяет, и все это в решающую минуту будет разом брошено на весы. На последнем их совместном процессе, чтобы подвести итог жизни каждого из них...

С самого же начала обращает на себя внимание необычайная будничность, удручающая провинциальность всего этого исторического процесса. Он проходит как-то совсем по-домашнему. Шериф и находящийся под арестом Кейтс держатся как добрые приятели. Судья обращается к подсудимому просто по имени, как, вероятно, бывало, когда они заговаривали, встретившись на улице. Да и в зале суда, не окажись в нем лицом к лицу Брейди и Драммонд, процедура скорее всего шла бы на уровне разбора крикливых соседских тяжб, чем-то напоминая претенциозно беспомощную постановку сложной классической драмы на любительской сцене где-нибудь в захолустье, когда зрители умирают от хохота, узнавая на сцене загримированных знакомых, а пробравшиеся в зал мальчишки восторженно улюлюкают, когда герои на сцене, обмирая от собственной решимости, целуются или самоотверженно падают в обморок. Все в зале суда в Хиллсборо было бы, конечно, именно так, если бы не Брейди и Драммонд.

Американская критика отмечала, что в исполнении играющего Брейди Фредерика Марча слишком ощутим режиссерский нажим, заставляющий этого вдумчивого, сдержанного актера играть резче, порывистей, проще, чем ему обычно свойственно. Но если это и так, то картине доля режиссерского «насилия» пошла все-таки явно на пользу. И в ре-

шении жюри Берлинского фестиваля, оценившего Марча как лучшего исполнителя, много справедливого, ибо старый соперник Марча по экрану Спенсер Трэси, играя в этой картине, может быть, даже с большей силой, никаких новых сторон своего огромного дарования здесь не демонстрирует.

Брейди в исполнении Марча — отнюдь не фанатик, а демагог, играющий на фанатизме толпы, умеющий распалять его с самым невинным видом, словно ему и невдомек, что он творит. Человек высокообразованный, большой культуры, умный и, видимо, со вкусом, он вместе с тем прекрасно понимает — все это хорошо в своем кругу, но популярности этим не завоюешь. Чтобы импонировать той простоватой, недалекой, но требовательной обывательщине, на которую он делает ставку в своей большой политической карьере, нужно уметь подыграть ее вульгарности, поразить ее тем, до какой степени он, вознесенный на недосягаемую высоту «великий Брейди», простой и свойский. Этот его, по существу, дешевый, чисто рекламный «демократизм» чрезвычайно выигрышен, ибо он безмерно льстит обывателю в человеке высокого положения. И процесс фактически выигран Мэтью Гаррисоном Брейди еще до его вступления в зал суда.

Так же точно процесс заранее проигран авдокатом Генри Драммондом. Именно поэтому с такой неохотой бредет он, приехав в Хиллсборо, в гостиницу и позднее с такой хмурой решимостью вступает в зал суда, с такой яростной флегмой подает первые положенные по форме реплики. С точки зрения юридической, дело его клиента действительно безнадежно: оспаривать приходится не факт нарушения закона подзащитным, а правомочность самого закона, что в зале суда равносильно оскорблению закона. Драммонд-адвокат входит в зал суда просто-напросто связанным по рукам и ногам: все его свидетели и эксперты отводятся; на все, что он может сказать в пользу подзащитного, заранее наложено непреоборимое вето. И Брейди только посмеивается, глядя, как его старый приятель Генри, всегдашняя гроза и бич прокуроров, беспомощно барахтается.

Перелом в ходе процесса начнет назревать, как ни странно, именно тогда, когда простое человеческое возмущение прорвет невозмутимость Драммонда, и он, понимая, что ему, как адвокату Кейтса, уже нечего терять, выложит судьям начистоту все, что он о них думает, скажет напрямик, куда приведет все это мракобесие, если оно восторжествует. Речь его, когда он злыми, точными мазками рисует путь назад, к средневековью, к кострам инквизиции, звучит с экрана в наши дни пророчески. И хотя, с точки зрения процессуальной, она совершенно бесполезна, это кульминация драмы в Хиллсборо: Генри Драммонд нащупал наконец нерв этого необычного процесса. Поэтому, когда он на следующий день смиренно просит у суда прощения за свою вчерашнюю несдержанность, то торжествующему победу Мэтью Брейди следовало бы крепко призадуматься. Кому-кому, а уж ему-то не может не быть давно известно: если эта старая лиса Генри обращается к суду с умильной кротостью напроказившего мальчишки, значит, в его стареньком портфелишке, по которому он что-то со слишком уж большой невинностью похлопывает своей тяжелой лапищей, — динамит. И ни судья, ни Брейди и опомниться не успевают, как суд уже свернул с обкатанной колеи, предуказанной обязательной процедурой процесса, как суд над Бертом Кейтсом, по существу, приостанавливается, и исподволь, сначала с шуточками и смешком, а затем превращаясь в форменное побоище, начинается наконец настоящий поединок Драммонда с опрометчиво согласившимся выступить свидетелем защиты Мэтью Брейди. Лев наконец выпустил когти.

Здесь все контрасты двух этих ролей нагнетаются до предела, здесь максимум актерской самоотдачи и у Марча и у Трэси. Щеголеватый, великолепно позирующий, непринужденно остроумный Брейди. И вдруг утрачивающий свою угрюмую тяжеловесность, становящийся блестяще ироничным, неотразимым Драммонд. Искусно, почти до полной естественности отработанная поза «любимца народа» — у одного. Глубинная, терпкая, не терпящая никакой выставочности простонародность — у другого. Если, глядя на игру Марча, мы легко представляем себе Брейди молодым человеком — блестяще начинающим карьеру денди, остроумным, изысканным, — то, всматриваясь в Драммонда, в его растрепанные белоснежные, короткой стрижки волосы, мы гораздо легче представим себе, каким он был мальчишкой. И за этим — контрасты старости двух людей разной социальной породы, разных целей в жизни и разных стимулов деятельности.

Прототип созданного Спенсером Трэси героя — величайший из американских адвокатов, человек, наделенный магическим даром слова, Кларенс Дарроу — отличался от Генри Драммонда не только гораздо большей импозантностью, но и тем, что был адвокатом до мозга костей, то есть адвокатом прежде всего, только адвокатом и адвокатом во что бы то ни стало. Когда мы видим Драммонда, воинствующего защитника правды, прогресса, свободы мысли, Драммонда — взбунтовавшегося человека, забывающего, что он адвокат, мы не можем допустить, что этот человек, в бескомпромиссность и целостность которого мы безоговорочно поверили, мог бы с такой же убежденностью отстаивать дело нравственно мало-мальски сомнительное. Дарроу был сложней, капризней, неразборчивей, пафос его захватывающих выступлений нередко диктовался не сознанием правоты дела, а чисто артистическим темпераментом, азартом, опьянением властью над залом суда. И самым громким делом Дарроу был не «обезьяний процесс» в 1925, а процесс Лёба — Леопольда в 1924 году, на котором он спас от электрического стула студентов, представителей чикагской «золотой молодежи», двух начитавшихся Ницше маменькиных сынков, убивших «в виде опыта» четырнадцатилетнего мальчика. Заключительная речь Дарроу длилась два дня. Но спасая этих двух выродков от более чем заслуженной ими смертной казни, Дарроу со злой капризностью гения, позволяющего себе поразвлечься, с такой леденящей кровь жутью описал их последние часы перед казнью и подробности обряда самой казни, что оба эти «сверхчеловека» забились в дикой истерике. И ни Ричард Лёб, убитый в 1936 году в одной из тюремных драк, ни выпущенный в 1957 году на поруки Натан Леопольд так никогда и не могли оправиться от этого потрясения: им то и дело слышался во сне бархатный голос Кларенса Дарроу, а когда в тюрьме начинал — так бывает, когда включают электрический стул, — меркнуть не гаснущий ни днем, ни ночью свет, им снова мерещились все нарисованные Дарроу кошмары... Да, на фоне этого чародея Генри Драммонд выглядит не столь уж эффектно, но зато — и тем он дороже, ближе нам — более человечным и в чем-то честнее

своего блистательного предтечи, внутренне завершенней и свободней его. В великом Кларенсе Дарроу было больше от адвоката, в Драммонде — от человека. Драммонд-адвокат проиграл «обезьяний процесс», защиту продолжает Драммонд-человек, постепенно от диспута по темным местам Библии переходящий, словно они остались в этом людном зале суда с глазу на глаз, к исповеди Брейди, не давая прижатому к стене «охотнику за ведьмами» уйти от вопроса — во что же ты, черт побери, в конце концов веруешь, что это за вера? Зачем же ему понадобилось это всенародное посрамление победителя?

Сам по себе религиозный фанатизм обывателей Хиллсборо при всей своей крикливой воинственности не так уж кровожаден, потому что все их доморощенное мракобесие не столько от веры, сколько от доверчивости. И если мы хорошенько вглядимся в лица с молитвенным благоговением слушающих преподобного Брауна кликуш, то увидим: это, по существу, те же тетушка Полли и вдова Дуглас, словно сошедшие со страниц Марка Твена. Принять-то закон, запрещающий преподавание эволюционной теории Дарвина, они приняли и, само собой, немало этим гордятся. Но смысл этого акта в общем-то им малопонятен, и судить Берта Кейтса, по их мнению, конечно, следует, а человек он все-таки, хороший, да и родители у него, по всей вероятности, были почтенные, да может, и тетушка знала такие рецепты варений, о которых до сих по еще ходят предания. Так что суд судом, а до «распни его», пожалуй, и не дошло бы. Прошел бы просто еще один из бессчетного множества бестолковых провинциальных процессов, на которых кто-то бы убийственно витийствовал, кто-то погорячился, а в общем все бы разошлись, так толком и не поняв что к чему. Для того чтобы убогий фарс превратился в драму, на провинциальной сцене должен был появиться первоклассный премьер. И Брейди прекрасно понимал это — потому и приехал в Хиллсборо. А вот с его появлением страсти накаляются уже по-настоящему, тетушки полли и вдовы дуглас становятся опасными, ибо появляется истинный вдохновитель «охоты на ведьм» — политикан крупного масштаба, импонирующий им пафосом своей веры. Вот почему Драммонд с таким упорством добирается до веры Мэтью Брейди.

...В небольшой повести Сэлинджера «Зуи» молодая, готовящая себя к артистической карьере девушка, Фрэнни Гласс, узнает, что ее старший брат Сеймур, покончивший с собой, оставшийся для нее и двух других братьев пророком, путеводной звездой, предсказывал, что из нее выйдет великая артистка, и завещал ей стать «актрисой господа бога». Это значит, говорил Сеймур,— играть не для франтов и модниц в первом ряду, не для «высоколобых» ценителей, а всегда только для одного человека: для «толстухи в сползающих чулках», забившейся где-то в задних рядах. Потому что, говорил Сеймур, в каждом зале, на каждом спектакле есть такая «толстуха», и даже если ее не видно, все равно играть стоит только для нее.

Именно ради этих, фигурально выражаясь, «толстух в сползающих чулках» Драммонду и нужно вытянуть из Брейди его заветное, сокровенное «я», вникать в которое тот и сам избегает. Это нужно, чтобы излечить их от преклонения перед Брейди, так как к участию в «охоте за ведьмами», к одобрению «обезьяньих процессов» их приводит вера не в бога, а в брейди — больших и малых, которая убивает в них веру в человека, отнимает волю, способность жить своим умом, внушает страх перед мыслью, перед разумом.

А самое страшное для любого демагога, шарлатана, лжепророка — элементарная логика, необходимость ясно отвечать на простейшие «почему?». Не случайно, например, членам древней буддийской секты Цзэн предписывалось избегать разговоров с детьми, как чумы,— именно детские вопросы могут расшатать какую угодно веру. Ведь большинству верующих неверие в их бога кажется кощунством, преступлением только по той причине, что они не задумываются, почему верят сами. И Брейди оглянуться не успел, как своими «детскими» вопросиками Драммонд выколотил из него признание: да, он верит в бога, потому что хочет верить, считает любого инакомыслящего преступником, которого надо карать беспощадно, только потому, что тот думает иначе, чем он, Брейди, да, он облекает себя полномочиями пророка, защитника веры, свыше призванного, в конечном итоге только потому, что ему это выгодно. Этого тетушки полли и вдовы дуглас, сидящие в зале суда, не знали. А раз выяснено, что король гол, значит, все: у защиты, говорит Драммонд, больше вопросов не имеется.

В этой части фильма в портрете Мэтью Брейди возникает одна великолепная, подчеркивающая памфлетные аспекты образа деталь, подготовленная настолько осторожно, с такой иллюзионистской изощренностью, что она при всей своей бьющей в глаза, почти кричащей резкости действует лишь исподволь, потаенно.

На трех заседаниях суда мы видим как бы трех Брейди. Элегантный громовержец в крахмальной сорочке и галстуке бабочкой. На втором заседании галстук и воротничок исчезают — уже сказывается напряжение процесса. На третьем, когда ему приходится излагать свой символ веры, шея у него обвязана носовым платком.

У этой завязанной на затылке углом вперед импровизированной косынки такое поразительное сходство с воротом монашеского балахона, что голова Брейди начинает казаться головой средневекового изувера-доминиканца, каким-то чудом оказавшейся на плечах человека в современном костюме, непринужденно сидящего на стуле, небрежно обмахивающегося бумажным веером-рекламкой с надписью: «С совершеннейшим почтением. Похоронное бюро Мэйзона». И эта мрачновато-гротескная стилизация — завершающий штрих портрета современного инквизитора Мэтью Гаррисона Брейди.

...Конец суда комкается. «Обезьяний процесс» получил скандальную известность во всем мире, что вызвало недовольство «ребят в конгрессе», которые и дают равносильный приказу сигнал замять поскорее эту комедию. Берт Кейтс приговорен лишь к пустяковому штрафу. Финал процесса выходит, однако, неожиданно эффектным из-за смерти Брейди во время заключительного слова обвинения, речи, которая уже никому не нужна, которую никто не хочет слушать.

А затем в опустевшем зале суда остается один только Драммонд. Усталый. Глубоко задумавшийся. Появляется Хорнбек, сияющий, веселый, от того что Драммонд доканал своего противника до конца. Драммонд не сердится на него — Хорнбек был верным товарищем во время этого нелегкого процесса, и если его развязный скептицизм порой раздражал, то Драммонд лишь молча отмахивался. Но есть ми-

нуты, когда надо сказать человеку всю правду о нем до конца. Даже если это уже бесполезно.

Драммонд не говорит ни о недостойности неверия ни во что, ни о бесплодности цинизма Хорнбека. Но он рассказывает Хорнбеку о жалком конце, который того ожидает. О том, что он умрет одиноким. Что некому будет его хоронить. Что о нем никто не пожалеет. Это правда. И оба понимают: это — окончательно. Поэтому Хорнбек весь сразу как-то поникает, и становится ясно, сколько одиночества, растерянности, опустошенности скопилось за его беспечно издевательской ухмылкой, за внешней лэгкостью, с которой он принимает все в жизни как само собой разумеющееся и — не принимает ничего. Хорнбек отравлен отвращением к окружающему безнадежно и уже неизлечимо. При всей своей внешней агрессивности, он — душевный калека, нуждающийся в защите более сильных, честных, не сложивших оружия. И защищая в суде справедливость, человечность, Драммонд тем самым защищает и одиночество таких, как Хорнбек, от отчаяния, озлобления, помогает им сохранить в себе частицу сердечного тепла, живой души.

И однако последняя сцена с Хорнбеком, при всем огромном ее внутреннем наполнении не финал фильма, а лишь его подготовка. И этот редкой красоты финал с его неожиданной патетической простотой и поэтичностью начинается почти сразу же после ухода Хорнбека.

Когда Драммонд остается в глубине кадра один и, стоя к зрителям спиной, собирает со стола в портфель заметки, записки, книги. Когда он затем, с минуту постояв так, не спеша поворачивается.

И когда — медленно, тяжело ступая, как-то весь поникнув — последним покидающий зал суда защитник на «обезьяньем процессе» с усталой улыбкой идет на зрителя, то одинокий, необычайной чистоты и проникновенности женский голос вдруг тихо-тихо, словно боясь, что его подслушает кто-нибудь еще, кроме этого старого безбожника, запевает за кадром молитвенно-торжественный старый американский гимн.

В первый момент это кажется почти неправдоподобным. Потому что незадолго перед этим тот же гимн звучал в фильме совершенно иначе. Его завывала под окном камеры Берта Кейтса толпа оголтелых фанатиков. Он звучал дико, безобразно, зловеще — как увенчание разгула фанатизма, темных страстей, слепой жестокости. А здесь, в финале, мы слышим его таким, как звучит он в душе Генри Драммонда — как гимн его веры, его убеждений, его Америки.

...Ближайшей работой Креймера должна быть экранизация романа Кэтрин Энн Портер «Корабль глупцов». Это большой, внутренне очень сложный роман — философская аллегория, в котором немецкий корабль, уходящий в начале тридцатых годов от берегов сотрясаемой кризисом Америки и плывущий с пассажирами разных национальностей, социальных положений, верований к берегам неотвратимо движущейся к войне Европы, становится воплощением современного мира, раздираемого противоречиями. Интересная, глубокая по мысли книга Портер — одно из самых значительных явлений в американской литературе последних лет, и от ее экранизации именно таким режиссером, как Стенли Креймер, можно ожидать многого.

В. Неделин

«ОТДЫХ ВОИНА»

(Франция)



Новый фильм с Брижитт Бардо «Отдых воина» свидетельствует о том, что его создатель Роже Вадим как будто стыдится буржуазности. Против нее, как ему кажется, активно воюет. В конце фильма его героиня Женевьева Ле Тейль (Брижитт Бардо) осознает, что ее представления о жизни, тесно связанные с господствующей в респектабельном обществе моралью, на самом деле ничего не стоят. Любовь, счастье — все это она обретает, нарушив общепринятые нормы поведения. Естественность — вот что ставится в «Отдыхе воина» во главу угла.

Как будто бы, по посылу, все хорошо. Декларируется мысль если и не слишком новая, то, во всяком случае, никак себя не скомпрометировавшая. Но все это так, на поверхности. Бунт совершается в сфере эротической. Раз уж снимают Брижитт Бардо, то как тут удержаться от соблазна? Роже Вадим и не собирается — он только густо гримирует эротику под «интеллектуализм». Зрелище достаточно печальное, с одной стороны, с другой же — наглядно поучительное...

Длинная, длинная, с уступами и поворотами комната. Словно уничтожили перегородки и из нескольких помещений образовали одно — большое и странное по конструкции. Аппарат свободно скользит по пространству, но при этом тщательно избегает общих планов, останавливая наше внимание то на одной, то на другой группе лиц. Такое свободное скольжение создает своеобразный эффект присутствия и весьма ненавязчиво убеждает нас в возможности, вероятности происходящего. Иллюзию достоверности подкрепляют и актеры, естественно и непринужденно ведущие себя перед камерой.

Словом, веришь — так могло быть. Были люди, которые лениво слушали музыку и лениво пили вино. Был хозяин, который не очень интересовался своими гостями, и гости, которые едва ли хорошо знали и хозяина и друг друга. Правда, все это не мешало им чувствовать и вести себя весьма свободно. Одни приходили, другие уходили, какая-то пара весьма активно целовалась, а одна из девушек решила принять ванну и появилась потом завернутая в

простыню и с полотенцем на голове. Но почему-то, несмотря на тщательно воссозданное правдоподобие, ощущение правды происходящего не приходило. Больше того, во всем том, что демонстрировал нам Роже Вадим, явственно начал обнаруживаться перст указующий. Не мысль постановщика, понимание которой рождается в ходе внутреннего движения всей вещи, но элементарная подсказка. Какую же идею иллюстрирует Роже Вадим?

Бронзовая статуэтка Дон-Кихота, вечного искателя и правдолюбца, которую герой, покидая вечер, с грустью и горечью от себя отшвыривает, подсказывает нам ее. Пестрое собрание скучающих, невеселых людей должно свидетельствовать о внутренней их опустошенности, о бесцельности их жизни. Именно это делает таким невеселым их веселье, такими необязательными их любовные и прочие связи. Какой знакомый мотив! Еще один человек, не устоявший перед временем, еще один воин, покинувший поле боя.

Осуждает его автор или жалеет, просто ли констатирует случившееся или предлагает какой-нибудь выход?

Достаточно внимательный к веяниям времени, режиссер не рискует сделать своего героя благополучным человеком. Он даже начинает с самоубийства: в маленькой гостинице маленького провинциального города герой принимает смертельную дозу веронала. Но умереть ему не дают. Юная и богатая девушка, приехавшая в эти места, чтобы получить очередную толику денег — наследство от старой тетки, благодаря ошибке портье попадает в номер героя и весьма энергично спасает своего будущего возлюбленного.

Богатую девушку играет Брижитт Бардо, и именно в нее предстоит влюбиться герою Рено Сарти (Робер Оссейн).

Поверьте, нам вовсе не хочется иронизировать, но просто невольно улыбаешься, вспоминая, с каким внутренним облегчением режиссер отворачивается от мотивов действительно драматических, чтобы заняться милым его сердцу адюльтером. Он так торопится, что даже не успевает намекнуть на причины, толкнувшие его героя на столь отчаянный шаг. Не то чтобы мы ждали подробной исповеди, но ведь хоть в чем-то человеческая трагедия должна была себя обнаружить? А что была трагедия — на этом настаивает актер.

Нервность, некоторая экзальтированность и драматичность присущи индивидуальности Робера Оссейна. И потому вы уже не можете освободиться от ощущения внутренней неустойчивости, которая входит в фильм вместе с актером. Правда, выражается все это достаточно откровенно — камера то и дело фиксирует страдальческие глаза и страдальческие складки на лбу героя, но все-таки определенная, своя тема у Оссейна есть. Он один привносит в картину то ощущение времени, тот налет мысли, который постановщик так упорно декларирует. Однако как бы ни был искренен актер, талант его не настолько велик, чтобы перевернуть наше представление о фильме. К тому же банальность сценария накрепко закрывает исполнителю все возможности переосмысления.

Тему, суть и идею картины, по существу, выражает Брижитт Бардо.

О Брижитт Бардо столько пишут и говорят, что невольно начинаешь воспринимать творчество этой актрисы как нечто значительное. На самом же деле ни в одном из больших фильмов Брижитт Бардо не была занята, и в этом есть своя закономерность. Такой, какой мы ее знаем, ей просто-напросто нечего делать в картинах значительных по мысли. Постановщики, которые снимают Брижитт Бардо, кроме прочих целей ставят перед собой и весьма определенную: публика ждет от актрисы сильных ощущений, и она их получает — какую бы ленту, на какой бы сюжет ни снимали. Добавим еще — и какая бы идея в ней не пропагандировалась, даже самая, казалось бы, нравственная.

В «Отдыхе воина» героиня вполне благонравна. Она влюбляется впервые и серьезно, ее не интересуют никакие посторонние мужчины, она мечтает о законном браке. Все это может вызвать лишь улыбку и сочувствие, и все это улыбку и сочувствие вызывает. Но Роже Вадиму мало таких ординарных зрительских эмоций, и потому образ юной деловитой буржуазки, с юмором и четкостью очерченный поначалу Брижитт Бардо, начинает неестественно трансформироваться. Это, пожалуй, даже не трансформация человеческой личности, которая была лишь заявлена, а просто введение в ткань фильма эпизодов и мотивов, придающих ему недвусмысленно эротическое звучание.

Конфликт фильма носит такой откровенно антиобщественный, антисоциальный характер, что держаться ему, в общем-то, не на чем. Да, собственно, есть ли конфликт? Неудавшееся самоубийство героя было, по всей вероятности, вызвано отсутствием денег на какие-нибудь прихоти, а некоторое упорство и нежелание сразу же связать себя узами Гименея — привычкой к беззаботной жизни и пристрастием к женщинам.

Во всяком случае, в картине Вадима есть эпизод, который весьма и весьма наглядно иллюстрирует интерес героя к падшим созданиям. Он, этот эпизод, выполняет еще и другую функцию: демонстрирует падшее создание во всей его греховной прелести. Но это, так сказать, украшательство. Такое же украшательство, как интеллектуальная неудовлетворенность Робера Оссейна и роковой секс Брижитт Бардо. В основе же своей фильм Вадима весьма благонамерен. Happy end, надежно обеспеченный солидной чековой книжкой героини,— вот что вполне закономерно венчает картину.

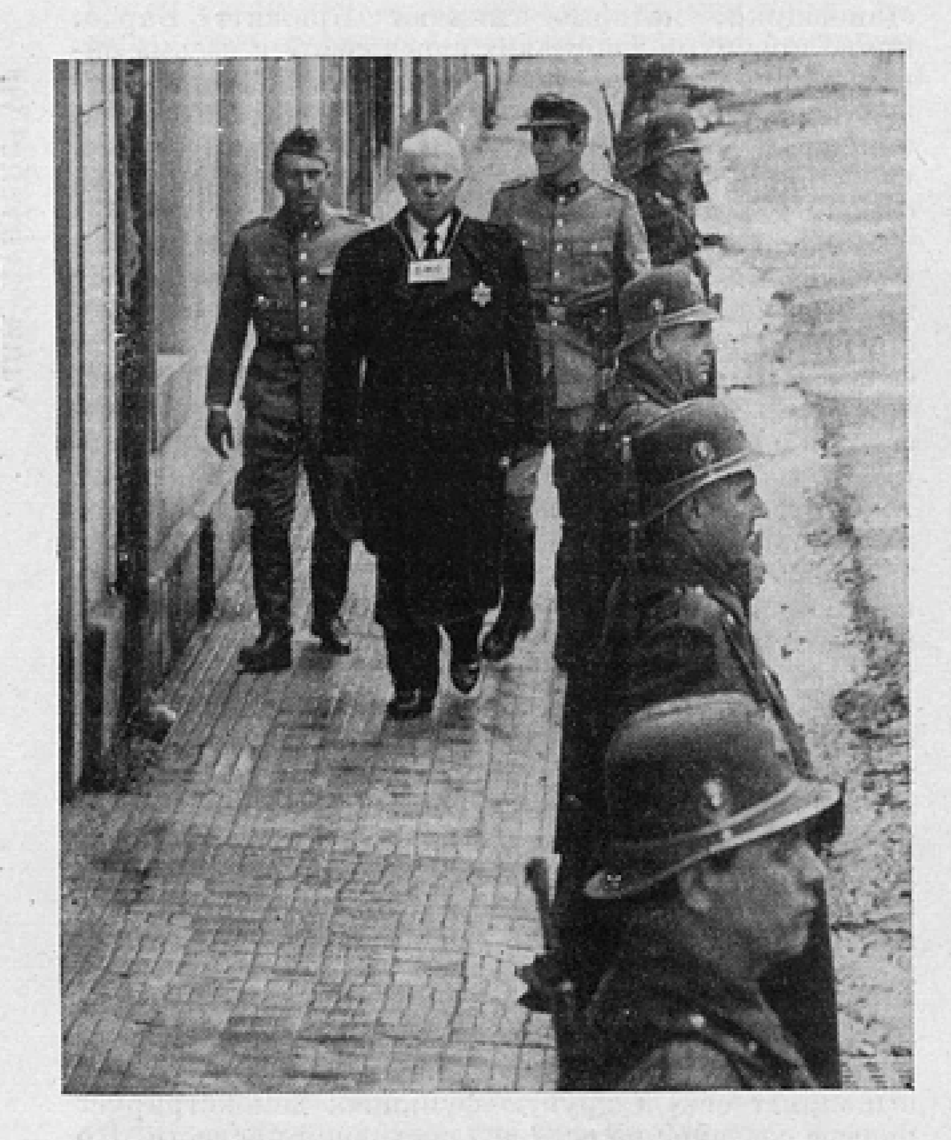
Беда, конечно, не в счастливом конце. Все мы любим счастливые концы и, в общем-то, охотно прощаем авторам свадьбы под занавес. Главная обида в том, что подобные фильмы начисто отбивают у зрителя охоту и способность к размышлениям. Копеечная истина преподносится ему в готовом виде и в возбуждающей аппетит упаковке: хочешь не хочешь, а проглотишь. И публика глотает. Не проглотить просто-напросто нельзя — связанные необходимостью коммерческого успеха, режиссеры, подобные Роже Вадиму, весьма поднаторели в умении завлекать.

Само по себе завидное умение, оно в данном и подобных случаях оборачивается своей противоположностью. Чему-то откровенно пошлому, явно антихудожественному противостоять гораздо легче, нежели этой подделке под хорошие образцы. К тому же «Отдых воина» помимо дискредитации самого искусства воспитывает и своих зрителей. Тех самых довольных жизнью, собой и существующим порядком зрителей, которые и составляют когорту добропорядочных обывателей.

Н. Лордкипанидзе

«ЭШЕЛОН ИЗ РАЯ»

(Чехословакия)



«Терезинское гетто напоминало океанское судно, рассчитанное на три тысячи человек, но отправленное в открытое море с десятикратным количеством путешественников. Это был зал ожидания смерти. Ежедневно только от голода и болезней умирало почти триста человек, а всего прошло через этот город сто сорок тысяч человек. Был в городе гарнизон СС и СД из восемнадцати человек... Город должен был существовать только на те средства, что имелись у его жителей. В 1944 году было решено сделать из гетто показательный немецкий лагерь для посещений международной комиссии Красного Креста.

У домов на тех улицах, по которым должна была пройти комиссия, переделали фасады, на углу одной из улиц был поставлен музыкальный павильон, квартиры в нижних этажах были обставлены показательной мебелью.

Предпоследняя фаза существования Терезина превратилась в трагикомедию. В городе играла музыка, с площади отправлялся эшелон, а перед камерой ребенок повторял заученную фразу: «Дядя эсэсовец, честное слово, я уже больше не хочу сардинок». Улицам были даны фантастические названия: Озерная, Ратушная, Длинная и т. д. Жизнь была заведена почти как часы на башне городского костела. В школах, однако, продолжали тайно учиться, проходили нелегальные концерты в подвалах и погребах... А надо всем этим была еще надежда.

Это действительно была ночь и надежда...»

Эти слова принадлежат режиссеру Збынеку Бриниху, постановщику фильма «Эшелон из рая», в основу которого легла замечательная книга молодого чешского писателя Арноштa Люстига «Ночь и надежда».

...Черное эсэсовское знамя реет на флагштоке легковой машины, окруженной мотоциклистами. В машине — нацистский генерал, приехавший на инспекцию. Въезд в гетто Терезин. Просмотр созданного нацистами пропагандистского фильма о том, как фюрер «подарил» евреям город. Эсэсовский офицер с лицом идиота подает руку еврейке, выходящей из поезда. Заученными словами она выражает «радость», что наконец приехала в «курортный город Терезин»...

Так знакомимся мы с Терезином, так начинаются те двадцать четыре часа его жизни, в конце которых уезжает из города не только генерал, но и целый эшелон отправляется туда, откуда многие так никогда и не вернулись.

Это особенный фильм. В нем есть много кадров, когда кажется, что ничего не происходит; когда машина с двумя эсэсовцами кружит по безлюдным улицам гетто, жители которого приговорены; когда камера останавливается на домах, улицах, людях — людях, чья жизнь здесь так призрачно-нереальна, людях, которых нацисты превращают в номера. Но люди не перестают быть людьми даже и в этом «подаренном городе», который жил двойной жизнью: как показательный лагерь для международной комиссии Красного Креста и как пункт истребления, пункт, который был ступенью перед еще более массовым истреблением людей. Ночь приносила в город надежду, без которой все утратило бы смысл.

В фильме нет главных героев и центральных событий. Он построен как своего рода хроникальная зарисовка того, что происходило в течение этих двадцати четырех часов в Терезине. Но это лишь на первый взгляд. Чем дальше смотришь фильм, тем заметнее становится взаимосвязь отдельных эпизодов этой «хроники», тем полнее становится представление о людях, которые здесь жили и боролись. Они все разные, эти люди. Рабочий, который под носом у гестапо печатает листовки. Его обнаружили, в него стреляли, но ему посчастливилось бежать. Однако при общем пересчете и проверке, ему не удается скрыть свое ранение, и его убивают. Юноша, осквернивший себя сожительством с женами тюремщиков, но который в конце концов находит в себе силы уйти в эшелон вместо своего приятеля. Председатель совета старейшин Лёвенбах, отказывающийся подписать список для отправки эшелона (нацисты организовали в гетто так называемое самоуправление), его арестовывают, над ним издеваются, но именно он одерживает моральную победу над своими тюремщиками, хотя они его также отправляют в эшелон. Таких человеческих судеб в фильме очень много.

Режиссер Бриних и сценарист Люстиг сумели построить фильм так, что он не превратился в мозаику. Наоборот, все время ощущаешь его цельность. Места, по которым передвигается камера, люди, их лица, улицы и дома, куда входят гитлеровские завоеватели,— все это включено в единую композицию, продуманность и направленность которой ощущаешь еще долгое время, после того как окончился фильм. Как в сложной музыкальной композиции, в фильме десятки разных мотивов сливаются в единое поли-

фоническое произведение. Материал фильма заставил режиссера обратиться к оригинальной форме выражения, чтобы показать атмосферу Терезина, выразить протест против системы, которая хочет превратить людей в номера, показать не только вчерашний день, но и обратиться к сегодняшнему дню, к будущим битвам человечества за свободу и счастье.

Можно было бы много писать о том, как сделан этот фильм, каковы средства его выражения, создающие правдивый и трудно поддающийся описанию образ фашизма — самого уродливого, самого ужасного явления столетия — и притом образ, полный реального жизненного содержания. Есть в фильме сцены, которые никогда не изгладятся из памяти. Например, мастерски сделан эпизод последнего свидания девушки со своим возлюбленным, который наутро должен идти в эшелон. Эпизод этот полон удивительной чистоты и красоты, в нем режиссер благодаря тонкому чувству меры смог избежать всякой вульгарности и создать небольшую поэму о красоте человека и силе дружбы и солидарности.

Очень сильно проведена сцена пересчета жителей Терезина: утренний туман, выровненные ряды пересчитываемых, голоса перекликающихся, вызываемый человек, который должен бежать сквозь ряды... Можно было бы назвать еще ряд сцен, которые при кажущейся разрозненности и случайности служат одной ясной цели.

«Эшелон из рая» — лучший фильм режиссера Збынека Бриниха. Замечательного помощника режиссер нашел в операторе Яне Чурике, работа которого передала в фильме дыхание суровой действительности.

На V фестивале чехословацкого фильма жюри отнесло «Эшелон из рая» к лучшим картинам чехословацкого производства.

Но при всем этом фильм не лишен недостатков. Я, например, думаю, что режиссеру не помешал бы в некоторых случаях более глубокий подход к психологии персонажей. Одно ясно: речь идет о продуманной концепции, о произведении талантливом, смелом, о стремлении выйти из обычной условности и найти «собственный голос». Произведение Люстига и Бриниха не является «еще одним» среди десятков уже созданных фильмов на материале нацистских лагерей, но представляет собой новый значительный вклад в решение этой темы.

Прага **Милош Фиала**

Первая международная декада кинокритики

Что такое Фипресси? Это международная ассоциация журналистов-кинокритиков. Она возникла в 1930 году. Фипресси имеет свой устав. Почти на каждом международном кинофестивале особое жюри, состоящее из членов Фипресси, присуждает премию фильму, который считает лучшим.

Генеральным президентом ассоциации в настоящее время является Виничио Беретта — известный швейцарский кинокритик. Его заместитель — итальянец Пьеро Гадди Конти. Секретари — Дени Марион и Поль Бюизин, французские журналисты.

В состав Фипресси входят национальные секции Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Венесуэлы, Испании, Италии, Польши, СССР (с мая 1962 г.), Франции, Чехословакии, Югославии, ФРГ. Кроме того, в ассоциацию входят индивидуально кинокритики стран, не имеющих своих национальных секций (Аргентина, Бразилия, Дания, США, Греция, Мексика, Норвегия, Нидерланды, Португалия, Уругвай).

Весь характер работы и то, какие фильмы считает ассоциация лучшими, позволяет судить о Фипресси как об организации, имеющей прогрессивное направление, поддерживающей фильмы серьезные, как правило, носящие гуманистический и вполне реалистический характер. Например, в 1962 году призом ассоциации критиков были награждены фильмы «Старики» (Дания), «Голый остров» (Япония), «Ангел-истребитель» (Мексика), «Зоо» (Нидерланды), «На пустом балконе» (Мексика), «Прощайте, голуби!» (Советский Союз) и другие.

Такова краткая справка о том, что такое Фипресси.

Но работа Фипресси не ограничивается участием в фестивалях. Так, в марте (с 21 по 30) в Ницце состоялась первая декада международной кинокритики. На ней присутствовали делегаты Австрии, Англии, ФРГ, Бельгии, Венгрии, Дании, Египта, Испании, Италии, США, Франции, Норвегии, Польши, Португалии, Швейцарии, Чехословакии, СССР, Уругвая и Югославии. Председательствовали В. Беретта и Пьеро Гадди Конти.

Конференция открылась докладом французского журналиста Анри Жинета. Он рассказал о работе недавно организованных и широко распространившихся в ряде стран специальных кинотеатров, ставящих своей задачей борьбу с пошлыми, коммерческими фильмами. В этих театрах репертуар строится под строгим контролем авторитетных критиков. По мнению докладчика, следует всячески поощрять организацию кинотеатров, в которых будут показываться только лучшие фильмы мира, причем показываться в оригинале (недублированными). Эти экспериментальные театры должны заниматься воспитанием эстетического вкуса зрителей, постепенно отвлекать их от примитивного, коммерческого филь-

ма, который, к сожалению, еще пользуется большим успехом. Специализированные кинотеатры уже возникли в Бельгии, Голландии, ФРГ, Австрии, Италии, Швейцарии, Франции.

Интересно отметить, что в этих театрах программы сеанса составляются так, чтобы имелась возможность показа не только полнометражных художественных, но и короткометражных фильмов всех видов.

В Париже каждый новый сезон экспериментальные кинотеатры открывают фильмом С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

Большое участие в организации таких специальных кинотеатров принимают киноклубы и синематеки. Кроме «Броненосца «Потемкин» во французских специальных кинотеатрах демонстрируются советские фильмы «Иван Грозный» и «Дама с собачкой».

Следует сказать, что для капиталистических стран, где коммерческий дух властвует в кинематографии, такие специальные кинотеатры, пропагандирующие шедевры прошлого и современного киноискусства, дело хорошее, полезное. Конечно, если при этом в таких кинотеатрах не будет заведомо эстетского направления, не утвердится декадентская идея создания не только кинотеатров, но и киноискусства «для немногих», для «избранных». Весь вопрос, следовательно, в том — что показывается в этих театрах?

Второй доклад на конференции в Ницце сделал представитель Польши кинокритик Лех Пиановский. Его доклад назывался «Роль кинокритики в популяризации и пропаганде фильмов высокого артистизма и фильмов молодых кинематографистов».

Пиановский говорил о том, что весьма часто критики и зрители не сходятся во мнениях о качестве фильмов, возникают иной раз курьезные конфликты между публикой и критиками.

Из сообщения Пиановского можно сделать вывод, что кинотеатры «хорошего фильма» в Варшаве пользуются большой популярностью. В программах этих театров фильмы: «Броненосец «Потемкин», «Марти», «Ричард III», «Приговоренный к смерти бежал», «Мошенники», «Александр Невский» и другие картины. Верными помощниками в работе кинотеатров «хорошего фильма» являются киноклубы, активно действующие почти во всех польских городах.

В докладе тов. Пиановского было сказано также о большом интересе польских зрителей к работам молодых советских режиссеров.

Но как бы ни была интересна проблема кинотеатров особого характера, не она сегодня является самой важной для мирового киноискусства, кроме того, эта проблема в разных странах решается поразному. Естественно, что у нас, в Советском Союзе, мы никогда не будем подразделять зрителей на две категории: на узкую группу «понимающих» сложное искусство и на всех «остальных», для которых годится любое примитивное, коммерческое или ремесленное кино. Мы полагаем, что плохие фильмы ни для кого не годятся. И для борьбы с ними необходим общий подъем киноискусства, создание фильмов идейно и художественно глубоких и совершенных, нужных и понятных народу.

Такие шедевры, как «Чапаев» или фильмы Чаплина, были сразу поняты всем народом, явились подлинными событиями в культурной жизни.

Большинство участников конференции в Ницце согласилось с тем, что для следующей международной конференции кинокритиков следует избрать другую тему — проанализировать новые тенденции, выявившиеся в мировом киноискусстве. Для этого каждая национальная секция должна представить свой доклад, в котором были бы проанализированы характерные новые черты современного киноискусства той или другой страны.

Серьезной задачей конференции Фипресси может явиться также дискуссия по фильмам, получившим на кинофестивалях премию международной критики. Конечно, вряд ли можно достигнуть единства мнений всех членов Фипресси по каждому фильму. Здесь, естественно, всегда будут серьезные расхождения, но при всем этом дискуссия по конкретным произведениям может оказаться интересной и полезной для критиков всех стран.

Не менее интересно обсудить и то, почему зрители плохо посещают кинотеатры, где демонстрируется, например, фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», задуматься над вопросом: почему этот французский режиссер от картин социально-острых идет к абстрактному фильму?

Все эти да и многие другие насущные проблемы современного мирового кино должны найти свое отражение в дискуссиях на конференциях и в бюллетенях, издание которых было предложено на совещании в Ницце.

В частности, вполне можно рассчитывать, что на Третьем международном фестивале в Москве, где впервые будет организовано жюри Фипресси, возникнут интересные и горячие споры по многим проблемам мирового киноискусства.

Л. П.

Только факты

Международные связи советских кинематографистов

За время, прошедшее после Второго Московского международного фестиваля, Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР провел большую работу по осуществлению планов культурного сотрудничества с зарубежными странами.

Мы принимали у себя гостей из многих стран, знакомили их с новыми советскими фильмами, с работой киностудий, с системой подготовки молодых кинематографистов в нашей стране. Неизменный интерес вызывали творческие встречи с кинематографической общественностью, просмотры и обсуждения фильмов, которые наши гости привозили с собой.

В свою очередь делегации советских кинематографистов посетили за это время ряд стран, встречались с деятелями кино, показывали свои фильмы, знакомились с развитием кинематографии этих стран.

Очень тесные контакты установлены с кинематографистами ГДР.

В Советский Союз приезжали руководители Клуба кинематографистов ГДР Вернер Розе и Вольфганг Керникe, делегация документалистов в составе Макса Япа и Харри Хорнига, мультипликаторы Г. Ретц, М. Гайер и К.-Р. Де Вру, режиссер телевизионных фильмов «Совесть пробуждается» и «Последний шанс» Иоахим Каспржик и критик Хайнц Хофман.

С большой симпатией были встречены гости из Кубы — режиссер-документалист Хосе Массип и оператор Хорхе Хайду, которые показали на вечере в Центральном Доме кино фильм «История одного балета», получивший первый приз на Лейпцигском фестивале 1962 года, и фильм «Так я стал учителем», отмеченный премией Всемирного Совета Мира.

В Советском Союзе за эти два года побывало и несколько групп польских кинодеятелей: режиссеры Анджей Вайда, Антони Богдзевич, Станислав Ружевич, Казимеж Куц, Тадеуш Конвицкий, актриса Ева Кшижевска, автор фильма «Ожидание», режиссер-мультипликатор В. Герш, молодые документалисты Роберт Стандо и Ежи Зярник, кинокритики Кристина Гарбень, Ежи Гижицкий и Зденек Гаврак, главный редактор Варшавской студии документальных фильмов В. Вертенштейн.

Большую поездку по Советской стране совершили кинематографисты Китайской Народной Республики режиссер Чжан Шуй-хуа и оператор Чжу Цзинь-мин.

(Продолжение см. на стр. 158.

Под дружескими шаржами на мастеров советского и зарубежного кино, которые мы помещаем в этом номере (стр. 147, 151, 153, 155 — 160), стоят инициалы «Г. Щ.». Расшифруем их: «Г» — Георгий, «Щ» — Щукин.

Если у кого-либо возникнет вопрос: не родственник ли Г. Щукин известного советского актера Б. В. Щукина, он окажется не праздным. Художник, нарисовавший шаржи, — сын Бориса Васильевича.

—Но ведь сын Б. В. Щукина — Георгий Борисович — режиссер один из постановщиков известного фильма «Алешкина любовь»,— может возразить осведомленный читатель. Отвечаем: и это верно. Если отец был актером и «по совместительству» талантливым художником, то сын стал режиссером и... тоже художником.

Династия Щукиных продолжает свою жизнь в искусстве.



ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ


МИХАИЛ РОММ

ГУСТАВ ХОЛОУБЕК

ТОЛЬКО ФАКТЫ

(*Продолжение. Начало на стр. 147.*)

Делегация кинодеятелей Вьетнама обстоятельно знакомилась с последними работами советских мастеров кино, с театрами Москвы и Ленинграда, встречалась с кинематографистами.

Познакомились с нами друзья из Чехословакии: режиссеры Франтишек Влачил и Владимир Багна, сценарист и драматург Олдржих Данек.

Нашими гостями были и молодые румынские режиссеры Михай Якоб и Маноле Маркус.

Венгерскую художественную кинематографию представляли режиссеры Тибор Чермак и Андраш Ковач, а документалисты Венгрии Ласло Бокор и Янош Шопрони привезли с собой разнообразную программу документальных и хроникальных фильмов.

Среди наших гостей были и представители ряда стран Латинской Америки. Молодой аргентинский режиссер Мартинес Суарес писал по возвращении на родину о том большом впечатлении, которое произвела на него поездка в Советский Союз. Бразильский режиссер Роберто Фариас познакомил советских кинематографистов со своим новым фильмом «Нападение на поезд».

Несколько дней провела в Москве делегация кинематографистов Мексики во главе с известным режиссером Хулио Браччо.

С искренней симпатией вспоминают в Москве и Ленинграде о приезде талантливого французского режиссера Анри Фабиани, который показал советским кинематографистам свой первый художественный фильм «Счастье будет завтра».

Летом 1962 года гостем Союза был прогрессивный итальянский режиссер Витторио Де Сета, постановщик известного советским зрителям фильма «Бандиты из Оргозоло».

В октябре прошлого года Союз работников кинематографии СССР совместно с Министерством культуры СССР направил в Рим делегацию советских кинематографистов во главе с М. Роммом для участия в дискуссии на тему «Кино и общество».

В апреле 1963 года в Москве и Ленинграде побывала с ответным визитом итальянская делегация во главе с генеральным секретарем общества «Италия — СССР» профессором Паоло Алатри. В состав делегации входили режиссеры Ренато Кастеллани, Карло Лидзани и Эллио Руффо, сценарист Эннио Де Кончини, кинокритики Уго Пирро и Пио Бальделли, директор Экспериментального киноцентра Леонардо Фиораванти, продюсер Оресте Кольтелаччи.

Весной и летом 1962 года Советский Союз посетили представители американского кино — известные кинорежиссеры Уильям Уайлер и Отто Преминджер, киноактриса Ким

Новак. С ответным визитом посетили США режиссеры И. Пырьев и Л. Кулиджанов.

Серьезную работу по пропаганде советского киноискусства за рубежом проводят кинематографисты, сопровождающие передвижные выставки, направляемые за границу Оргкомитетом СРК СССР. Так, например, художник Е. Куманьков выезжал в Венгрию в связи с выставкой советских художников кино.

В Румынии эту выставку представлял украинский художник О. Передерий.

С лекциями о творчестве С. М. Эйзенштейна и о современном советском киноискусстве выступал критик Р. Юреневво время показа в Бухаресте выставки рисунков Эйзенштейна.

С большим успехом прошли аналогичные выступления профессора Н. Лебедева во время экспонирования этой же выставки в Дании (Копенгаген), а затем в Норвегии (Осло).

В ГДР выезжали режиссер Л. Гогоберидзе и критик В. Разумный, в Венгрию М. Ромм, Б. Метальников, Э. Рязанов и К. Воинов.

В Болгарию для проведения творческих встреч с болгарскими кинематографистами выезжали кинокритики Л. Погожева и А. Новогрудский.

За истекшие два года делегации Союза работников кино трижды выезжали в Румынию, дважды — в Чехословакию.

В октябре 1962 года по приглашению Французской синематеки в Париж выезжала делегация в составе Р. Кармена, А. Хохловой и Л. Кулешова, творчеству которых Синематека посвятила специальный цикл вечеров, вызвавший большой интерес.

С успехом прошла поездка в Швейцарию С. Юткевича и Г. Щукина. По существу, это была первая делегация представителей советского киноискусства, посетившая эту страну.

Следует также отметить активное участие советских кинематографистов в работе международных киноорганизаций.

На ежегодные конгрессы Международной ассоциации научного кино, состоявшиеся в Рабате (1961) и в Варшаве (1962), выезжали представительные делегации работников советской научной и научно-популярной кинематографии во главе с вице-президентом ассоциации режиссером А. Згуриди.

Осенью 1962 года Оргкомитет СРК СССР принимал участие в проведении в Москве очередного (пятого) Конгресса УНИАТЕК.

Международные связи мастеров советского кино способствуют еще большему сплочению всех прогрессивных сил мировой кинематографии.

И. ЭНШТЕЙН,
консультант Комиссии по международным связям
Союза работников кинематографии СССР

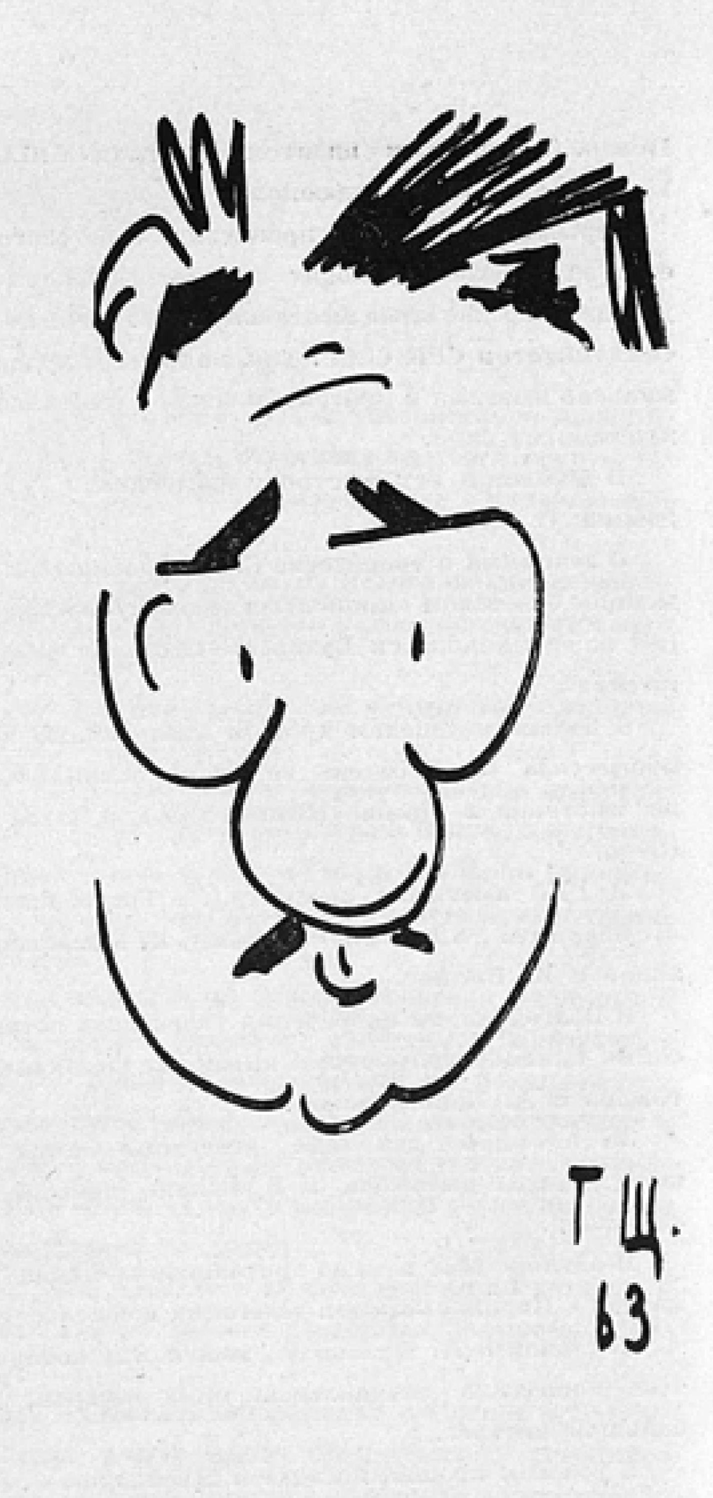


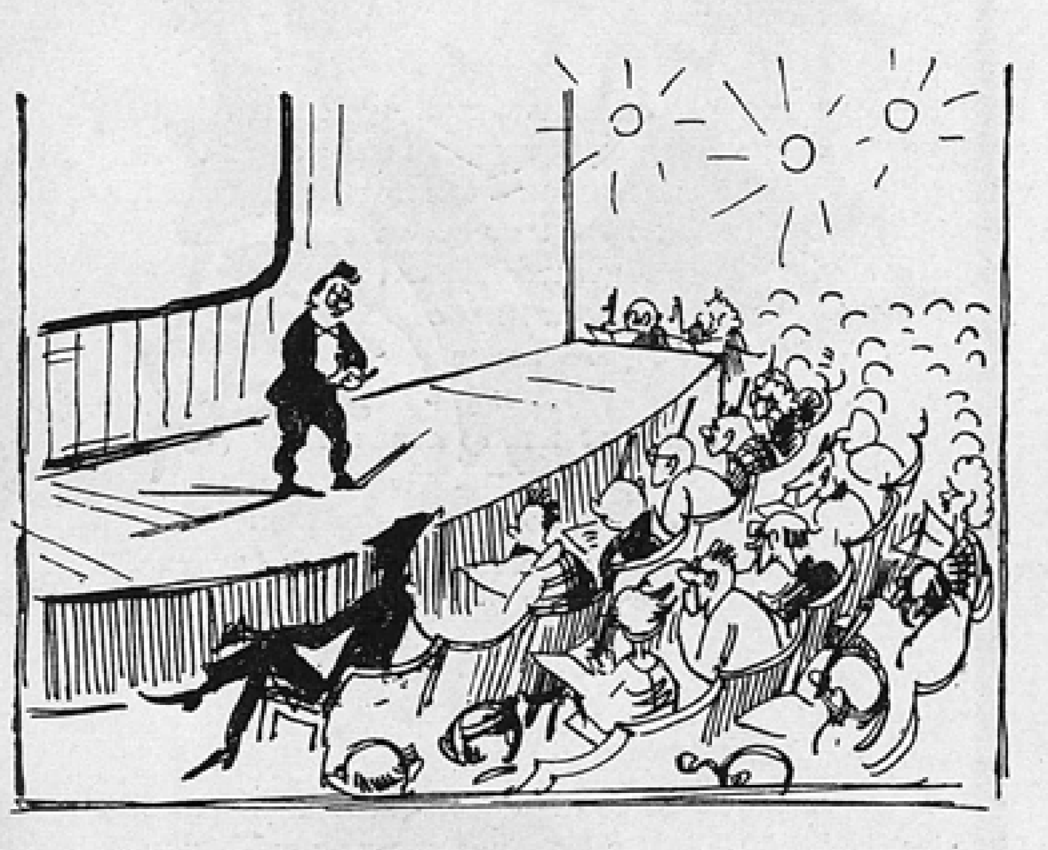
ФРИДРИХ ДЮРЕНМАТТ
(швейцарский драматург)



ЗБЫНЕК БРИНИХ

Публикацию дружеских шаржей Г. Б. Щукина мы завершаем его автошаржем (справа) и авторепортажем с пресс-конференции в Лозанне (Швейцария), где недавно побывали С. Юткевич и Г. Щукин.





...Меня выпустили самостоятельно

С. Юткевич реагирует:



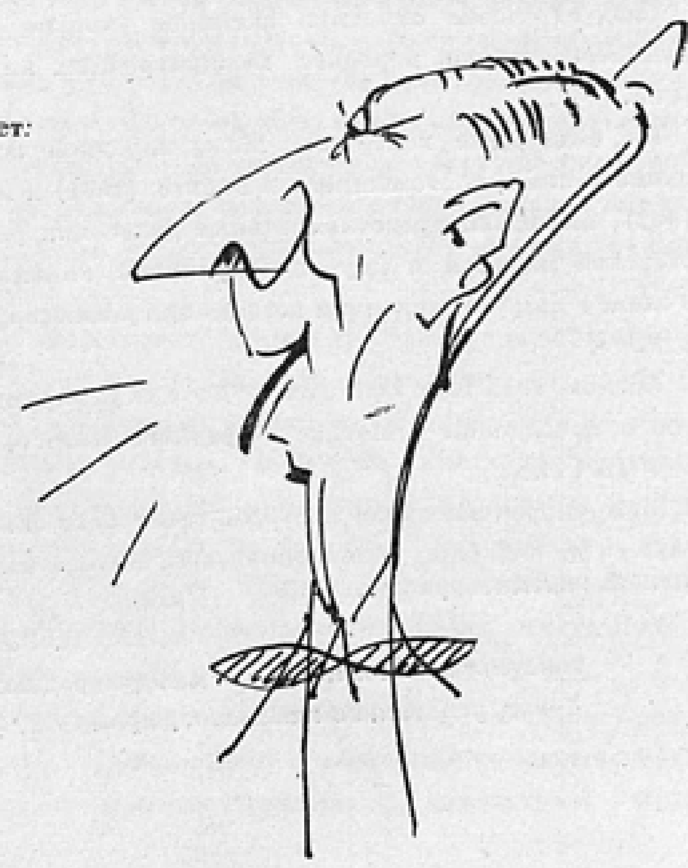
...Мне задали сложный вопрос



...У меня пауза



...Я начал выкручиваться



...Кажется, все в порядке



АЛЖИР

Завершена работа над первым алжирским полнометражным фильмом «Алжир, 1 ноября». Картина основана на документальных съемках боев за освобождение страны от колониального гнета.

АНГЛИЯ

Режиссер Энтони Асквит ставит по сюжету Теренса Рэттигана фильм «О. В. П.» («Очень важные персоны») с участием Элизабет Тейлор, Ричарда Бартона, Орсона Уэллса, Эльзы Мартинелли. В основе сюжета — приключение группы пассажиров, застрявших из-за густого тумана в лондонском аэропорту, психологические зарисовки поведения различных людей, когда не играют роли ни деньги, ни высокое положение в обществе.

АРГЕНТИНА

На V Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата первую премию получил венгерский фильм Дьёрдя Ревеса «Земля ангелов», а среди короткометражных фильмов — чехословацкий «Разум и чувство». Лучшей актрисой признана польская актриса Ванда Лучицка («Голос с того света»), лучшим актером англичанин Том Куртней за роль в новом фильме Тони Ричардсона «Одиночество бегуна на дальние дистанции». Премию за лучшую режиссуру получил Дино Ризи (Италия) за фильм «Обгон». Дино Ризи — постановщик выходящего на наши экраны фильма «Журналист из Рима» («Трудная жизнь»).

БОЛГАРИЯ

По инициативе Союза болгарских композиторов в Софии было организовано обсуждение музыки болгарского кино. В ходе дискуссии, начало которой положили четыре доклада (о музыке в игровом, научно-популярном, документальном и мультипликационном фильме), выступили композиторы, кинематографисты, критики Боян Икономов, Кирил Цибулка, Атанас Бояджиев, Александр Попов, Антон Маринович, Николай Корабов и другие.

ВЕНГРИЯ

Молодой режиссер Миклош Янчо создал фильм «Растворение и соединение». О фильме много спорят венгерские критики, но все сходятся на том, что это знаменательное событие в венгерской кинематографии. Фильм сделан по мотивам новеллы старого писателя-коммуниста Йожефа Лендьела, получившего в этом году премию Кошута за сборник новелл, в который входит и новелла, послужившая основой для фильма.

Главный герой фильма Амбруш Яром (актер Золтан Латинович) — молодой способный врач, ассистент старого профессора, давно мечтающий занять его место. Ярому кажется, что профессор уже ни на что не годен и знания его и техника устарели.

И вот наступает день, когда Яром отказывается от операции, не веря в ее исход, а профессор, которого он считал уже ни на что не способным, вновь заставляет биться остановившееся сердце больного. Постепенно Яром убеждается в духовном величии старого профессора и начинает осознавать, что сам он чересчур холоден, рационалистичен, иногда даже жесток. Почему? Фильм и посвящен раскрытию этого «почему». Почему простой крестьянский парень, которому народная власть создала все условия для учебы и работы, стал холодным себялюбцем? Почему он требует для себя так много и так мало заботится о людях?

Фильм показывает борьбу Амбруша Ярома с самим собой, поиски правды, которую он потерял.

Критики отмечают интересную работу оператора Тамаша Шомло, превосходно снявшего кадры, изображающие метания Ярома по улицам Будапешта, его приход в мастерскую скульптора, его бегство к отцу в деревню и возвращение в город.

●

Институт истории кино и журнал «Фильмвилаг» организовали в Будапеште общество любителей кино, где будут показываться лучшие произведения мирового киноискусства. Просмотры будут сопровождаться лекциями историков кино и кинокритиков.

В марте в обществе на первом просмотре был показан фильм «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны кинотеатров ГДР вышел новый двухсерийный телевизионный фильм «Зеленое чудовище» (режиссер Руди Курц), созданный по книге известного писателя Вольфганга Шрайера (автора экранизированных романов «Сон капитана Лоя», «Храм сатаны»). В этой приключенческой картине рассказывается о махинациях американской компании «Юнайтед фрут» в странах Латинской Америки.

Впервые фильм «Зеленое чудовище» был показан по телевидению в 1962 году в пяти сериях. Исполнителей главных ролей Юргена Фроришпа и Кати Зекели пресса назвала самыми популярными актерами прошлого года.



ИЗРАИЛЬ

«Существует ли будущее в прошлом?» — таково название нового документального израильского фильма. Задача создателей этого цветного 18-минутного фильма — показать, что даже достижения древности могут помочь современным людям в созидании нового. Фильм рассказывает о том, как жители Израиля используют некоторые древние методы сельскохозяйственной техники в освоении пустынь.

ИСПАНИЯ

Испанская кинопромышленность выпустила на экраны Европы два «боевика», в которых снимались популярные юные певцы Анхелито и Хоселито.

Один из этих фильмов — «Горный соловей» (режиссер Антонио дель Амо)—создан специально для того, чтобы продемонстрировать превосходный голос юного Хоселито. Этот фильм повествует о злоключениях маленького мальчика (роль его исполняет Хоселито), убежавшего из дома.

Соперник Хоселито, Анхелито, является героем другого фильма, который так и назван: «Анхелито» (режиссер Артуро-Рунс Кастильо). Почти все сцены фильма сняты на фоне испанского пейзажа. Как одно из основных достоинств фильма пресса отмечает превосходную запись голоса молодого певца.

Только такие и подобные им картины разрешены франкистской цензурой для проката за рубежом. Вместо показа реальных жизненных проблем — конкуренция мальчиков-певцов, подогреваемая рекламной шумихой.

ЙОРИС ИВЕНС — СНОВА В ГОЛЛАНДИИ

Неутомимый Йорис Ивенс, снимавший, как известно, свои фильмы на пяти континентах, в последнее время находился в Париже. Здесь с Жаном Равелем он монтировал новый фильм, снятый в Чили.

Дикторский комментарий к фильму написал известный французский режиссер Крис Маркер.

— Я был приглашен в Чили Экспериментальным киноинститутом при университете в Сант-Яго, чтобы помочь его питомцам овладеть практическими навыками,— сказал Йорис Ивенс в беседе с сотрудниками «Леттр франсез».— Там обучается человек двадцать; среди них я обнаружил ряд молодых талантов. К сожалению, у них мало возможностей (они работают только с 16-мм пленкой) и не хватает преподавателей. Этот университет — крупный культурный центр: музыка и балет занимают в нем значительное место.

Для практических занятий мы сняли документальный фильм о Вальпарайсо.

Это очень красивый и очень странный город, он был большим портом в ту пору, когда корабли вынуждены были огибать Огненную Землю и мыс Горн. Вальпарайсо был первым портом, который встретился на их пути после тяжелого перехода из Атлантического океана в Тихий по южным морям, и здесь у них была неизбежная стоянка. Открытие Панамского канала буквально загубило этот город; ныне он погружен в провинциальное оцепенение и живет воспоминаниями своего грандиозного прошлого.

Город построен на тридцати холмах, полон фуникулеров и подъемников; климат там превосходный; не следует забывать, что Чили простирается на четыре тысячи километров с севера на юг.

Мы снимали документальный фильм с французским оператором Жоржем Струве, остальные участники группы были чилийцы, и в их числе Серхио Браво, директор института. Наш фильм — это калейдоскопическое обозрение Вальпарайсо (черно-белое и цветное), отражение его повседневной жизни, более или менее странной. Наш фильм воспроизводит не только современную жизнь города, он вспоминает о его чудесном прошлом по документам той эпохи. Во время моего пребывания в Чили я провел там и теоретический семинар...

До Чили я пробыл восемь месяцев на Кубе в качестве главного консультанта по документальному кино. Я работал с восемью молодыми людьми из прославленного кубинского Института кинематографии. Ограничился тем, что давал им практические советы по съемкам и монтажу, отнюдь не пытаясь делать из них маленьких Ивенсов. Это был для меня замечательный опыт, проходивший в очень динамической и дружеской атмосфере.

За три года кубинское кино сделало значительные успехи как в области производства, так и проката... Стилю молодых кубинских кинематографистов свойственна большая свежесть и непосредственность, превосходна их операторская работа...

Йорис Ивенс рассказал о своих планах:

— Впервые за тридцать лет я, по-видимому, буду снова работать в Голландии. После моей картины «Индонезия зовет», показывающей борьбу индонезийцев против голландского колониализма, мое творчество полностью замалчивалось в моем родном краю. Меня вновь «открыли» лишь после моего фильма «Сена встречает Париж». Я буду снимать постройку плотины в дельтах Шельды и Рейна, в Зеландии; это еще более грандиозное начинание, нежели плотина на Зейдер-Зее. Приступлю к съемкам в августе, однако работы там — на десять лет. Предполагаю также снять фильмы о Франции — один из них о мистрале; я хотел бы показать, как этот ветер изменяет пейзаж, и раскрыть одновременно поведение и психологию людей в ту пору, когда начинает дуть мистраль...

— Что представляют для вас короткометражные документальные фильмы? — спросили Ивенса.

— Они дают мне возможность непосредственного контакта с жизнью, непосредственного соприкосновения с живым человеческим теплом.



ИТАЛИЯ

Имя и характерная внешность итальянского киноактера Фолько Люлли хорошо известны зрителям по множеству фильмов, хотя исполняет он, как правило, не главные роли («Трагическая охота» и «Нет мира под оливами» Де Сантиса, «Без жалости» Латтуады, «Плата за страх» Клузо и другие). Однако немногие знают, что Люлли — в прошлом доблестный партизанский командир, сообщает газета «Унита». Люлли в годы войны сражался в горах Пьемонта, и за его голову гитлеровцы объявили большую награду. При выполнении задания он попал в Милане в руки немцев и был отправлен в концлагерь в Польшу, оттуда дважды бежал — первый раз безуспешно, второй удачно — и при помощи польских крестьян достиг линии фронта и присоединился к частям наступавшей Советской Армии. В Милан Люлли возвратился в советской военной форме, повергнув в изумление своих друзей.

Ныне Люлли собирается поставить фильм о партизанской борьбе на основе подлинных событий его жизни. «Я хочу показать,—говорит он,—что Сопротивление носило народный характер, было движением, шедшим снизу». Названием фильма послужит один из партизанских паролей тех лет. Главную роль в задуманном фильме Люлли хочет сыграть сам.



●

«Спасти «Титанус»!» Под таким лозунгом итальянская профсоюзная федерация работников зрелищных предприятий ведет борьбу против свертывания предприятий кинофирмы «Титанус» и угрозы увольнения более чем ста ее служащих. Фирма «Титанус», возглавляемая продюсером Гоффредо Ломбардо, является и прокатной и производственной. Ей принадлежат два комплекса киностудий в Риме. В настоящее время эта одна из самых крупных кинофирм Италии переживает серьезные финансовые затруднения и вынуждена провести почти полную реорганизацию.

Характерно, что на помощь фирме не пришли ни правительственные организации, ведающие кино, ни другие кинопромышленники. Дело в том, что последнее время эта фирма считается «левой», особенно после того как она выпустила фильм «Четыре дня Неаполя».

●

С большим нетерпением итальянские зрители и кинокритики ожидали выхода на экран фильма режиссера Лукино Висконти «Леопард». По отзывам печати, этот фильм — одно из значительных произведений итальянской кинематографии. Советскому читателю знаком одноименный роман Джузеппе Томази ди Лампедуза, по которому поставил свой фильм Висконти.

Главный герой фильма, так же как и романа, влиятельнейший сицилийский аристократ князь Фабрицио Салина (играет его американский актер Берт Ланкастер) сознает обреченность своего класса, вынужденного уступить дорогу развивающейся буржуазии. Он благословляет брак любимого племянника графа Танкреди с Анджеликой — дочерью богатого спекулянта дона Калоджеро (в фильме карьеризм, беспринципность Танкреди подчеркнуты больше, чем в романе). Роль Танкреди исполняет французский актер Ален Делон, роль Анджелики — Клаудиа Кардинале, а ее отца — Паоло Стоппа.

Критика указывает, что Висконти, сосредоточив главное свое внимание на психологии героев, сумел создать масштабные и убедительные образы.

Натурные съемки велись четыре месяца на Сицилии — в тех местах, где происходит действие романа. Успеху фильма во многом способствует работа оператора Ротунно, снявшего фильм в цвете в манере итальянской живописи той эпохи, а также музыкальное сопровождение из произведений Верди.

Печать подчеркивает также небывалый коммерческий успех этого фильма, съемки которого обошлись в огромную сумму.

Фильм Висконти получил «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале этого года в Канне.

●

В Риме состоялось присуждение «Серебряных лент» — главных итальянских премий в области киноискусства, ежегодно присуждаемых профсоюзом кинокритиков.

Премия за лучшее исполнение главной женской роли присуждена Джине Лоллобриджиде (за участие в фильме «Венера Империи»), а мужской роли — Витторио Гассману (за фильм «Обгон»); премию за лучшую режиссуру поделили два молодых режиссера — Нанни Лой и Франческо Рози (за фильмы «Четыре дня Неаполя» и «Сальваторе Джулиано»); премию за лучший сценарий получила группа авторов сценария фильма Лоя «Четыре дня Неаполя». Присуждены также другие «Серебряные ленты» актерам, художникам, композиторам.



КОНГО

По сообщениям французской и итальянской печати, небезызвестный Моис Чомбе решил стать кинопродюсером — он хочет финансировать съемки фильмов.

«В новых кинематографических претензиях Чомбе,— пишет «Пари пресс»,— нет ничего удивительного. Хотя казна Катанги ныне на мели, личный счет Чомбе в одном из швейцарских банков, напротив, весьма солиден».

НОРВЕГИЯ

Известный норвежский режиссер Танкред Ибсен, внук великого драматурга, приступил к работе над фильмом «Дикая утка» — экранизацией пьесы Генрика Ибсена.

В главных ролях снимаются Венхе Росс, Хенки Кольстад и Черсти Дальбю.

ПОЛЬША

Польские документалисты закончили производство нескольких новых картин. Среди них: «Гдыня — радио» (режиссер Роман Вьончик) — о работе радиостанции, осуществляющей связь с морскими судами; «Ледоколы» (режиссер Сергиуш Спрудин); «Реквием для 500 тысяч» (режиссеры Ежи Боссак и Вацлав Казмирчак) — об уничтожении Варшавского гетто; «Сто лет» (режиссер Богдан Козинский) — воспоминания столетнего старика из-под Кракова; «У Розы с 6 до 11» (режиссер Данута Халладин) — цветной репортаж с фабрики радиоламп.



ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

ЛЕОНАРДО ФИОРАВАНТИ





ПОРТУГАЛИЯ

По официальной статистике ЮНЕСКО, Португалия — почти пустынная зона кинематографии. Посещаемость кинотеатров в стране — наиболее низкая в Европе: два-три билета в год на каждого жителя.

США

Советским читателям уже знаком роман американской писательницы Харпер Ли «Убить пересмешника...», опубликованный в журнале «Иностранная литература» (1963, № 3—4). Недавно этот роман был экранизирован режиссером Робертом Маллигеном. Исполнитель роли адвоката Аттикуса Финча актер Грегори Пек награжден «Оскаром» за лучшую мужскую роль года.

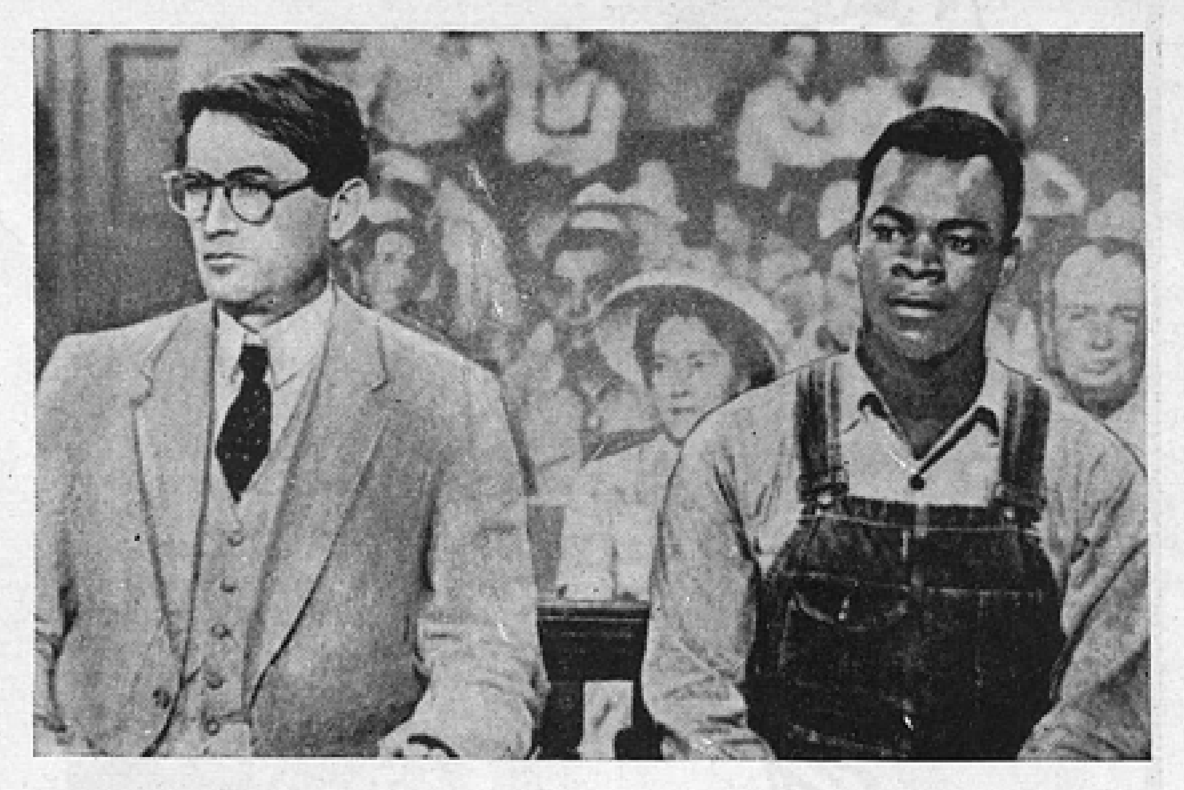
●

Актерская студия Ли Страсберга на Бродвее, занятия в которой ведутся по системе Станиславского, объявила об учреждении стипендий имени Мерилин Монро. Предполагается, что эти стипендии будут использованы для материальной помощи начинающим актерам. Как известно, сама Мерилин Монро никогда не училась в студии Страсберга. Она лишь в качестве вольнослушательницы посещала некоторые занятия. Незадолго до своей трагической смерти актриса выражала желание начать учиться по системе Станиславского.

●

В печати сообщается о возможном возвращении в кино знаменитой киноактрисы Греты Гарбо. Согласно этим сообщениям, Гарбо будет сниматься вместе с известным актером Россано Брацци в фильме, который будет ставить Дэвид Лин, а финансировать — американские и итальянские продюсеры.

«Убить пересмешника...» (США). В роли адвоката Финча—Грегори Пек, в роли негра Тома Робинсона—Брок Питерс



ФРАНЦИЯ

На экраны Парижа вышел широко разрекламированный фильм «Мелодия в подвале» (режиссер Анри Верней).

Отсидевший пять лет в тюрьме Шарль Донатьен (Жан Габен) решил осуществить замысел умершего коллеги по заключению — совершить беспримерно наглое ограбление сейфов казино на каннском курорте. Помогает ему в этом «деле» молодой бандит (Ален Делон).

Французская кинокритика оценивает фильм как очередную коммерческую поделку, далекую от подлинного искусства, но зато «обеспечивающую максимальную прибыль».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На студии «Баррандов» завершается работа над историческим фильмом «Поход на Нюрнберг» (сценарист и режиссер Олдржих Данек).

— В мировой кинематографии,— заявил Данек,— сейчас получили широкое распространение так называемые «авторские фильмы». Это отнюдь не значит, что режиссер должен работать только над собственными сюжетами и сценариями. Весьма полезным следует считать сотрудничество двух авторов, если, конечно, их мировоззрение и взгляды на искусство совпадают. Но не так легко подобных двух людей найти. Что касается меня, я пришел в киноискусство скорее в качестве сценариста, хотя режиссуру считаю своим призванием. Два моих первых фильма — «авторские». Режиссер в них только помогал сценаристу, стараясь наиболее простыми средствами передать все, что было в сценарии. «Поход на Нюрнберг» — фильм в значительной мере авторский. Предпосылки этого заложены уже в



сценарии. В современной кинематографии обе профессии связаны одна с другой, как никогда.

●

Режиссер Яролим Иреш снимает по либретто Людвика Ашкенази свой первый полнометражный фильм «Крик».

В предисловии к сценарию говорится:

«Мы живем в эпоху, когда самые личные переживания неразрывно связаны с главными течениями мировых событий. Никогда еще миру не угрожала война столь разрушительная и столь позорная... В то же время никогда еще не было таких перспектив для общественного строя, способного доказать бессмысленность войн.

В каждом из нас заложена частица сознания и совести всего человечества. Поэтому ответственность каждого из нас в отдельности впервые в истории приобретает характер массового чувства».

ШВЕЦИЯ

На экраны страны вышли два новых фильма. Режиссер Арне Матссон, известный советским зрителям по фильму «Она танцевала одно лето», показал свою новую работу «Это у меня он был» — экранизацию романа Евы Шеберге.

В фильме снимались Улаф Тунберг, Карл-Арне Холмстен, Пер Оскарссон.

В фильме режиссера Ларса Магнуса Линдгрена «Игра в прятки» главные роли исполняют Катрин Вэстерлунд, Свен Линдберг, Ульф Пальме.





НИКОЛЬ КУРСЕЛЬ



ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ



НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ



Вольф Кайзер в фильме «Вор из Сан-Маренго»

Эберхард Эше и Гюнтер Симон в фильме «Мгла» (режиссер Иоахим Хаслер)





«Убийство в Риверпорте»

Герри Вольф в фильме «Голый среди волков» (по роману Бруно Апица, режиссер Франк Байер)





«КОЛЫМАГА» — УРОК ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

(Италия)

— Я хочу сделать политический фильм,— заявил режиссер.— Я хочу рассказать политическую историю Италии 1948—1953 годов, и это будет фильм о выборах, о битвах за демократию, о победах и поражениях в этой борьбе. Мне бы хотелось впервые в итальянском кино показать парламент; если меня не пустят для съемок во дворец Монтечиторио, я построю декорацию парламента в павильоне. Это будет фильм серьезный, грустный, иронический и очень драматичный — такой же, как та борьба левых сил в 1948—1953 годах, о которой он расскажет.

Так начал свою беседу с корреспондентом римской газеты «Паэзе сера» известный итальянский кинорежиссер Луиджи Дзампа.

Интерес к политическим темам большого гражданского звучания не нов для Дзампы, имя которого в истории послевоенного итальянского кино связано с такими фильмами, как «Легкие годы», «Трудные годы», «Процесс над городом», «Рычащие годы». Но сегодня стремление к масштабному охвату и политическому истолкованию событий стало характерным для многих итальянских художников. Марио Моничелли, известный по преимуществу как автор легких комедий, взялся за фильм о первых организованных выступлениях итальянского рабочего класса в конце прошлого века («Товарищи» с участием Марчелло Мастроянни), группа молодых режиссеров — Эрмано Ольми, Уго Грегоретти, Элио Петри и другие — своими первыми работами заявили о себе как о художниках социальной темы. Хронологически это совпадает с теми процессами в итальянской общественной жизни, которые отразились в этом году на результатах парламентских выборов: каждый четвертый избиратель проголосовал за коммунистов. Естественно, что такой режиссер, как Дзампа, почувствовал прилив новых сил.

— Это будет самый трудный фильм за всю мою карьеру,— сказал он.— И, может быть, самый лучший.

Фильм называется «Иль карродзоне», что значит «Колымага». Действие происходит на Юге — в беднейших районах Италии, куда не дошло «экономическое чудо».




КАРЛО ЛИДЗАНИ



ЗБИГНЕВ ЦИБУЛЬСКИЙ



РОБЕР ОССЕЙН



САМСОН САМСОНОВ

— Это будет история одного государственного учреждения из тех, что называют «политическими колымагами». Герои повествования — общественный деятель левой ориентации и его политический противник — правый. Нет надобности уточнять, к каким партиям они принадлежат, по ходу действия зрители поймут это сами. «Левый» — это человек большого благородства, адвокат, очень энергичный и бескомпромиссный; он возвращается в родной город (вроде Матеры или Козенцы), откуда его в свое время выслали фашисты, и хочет «все переменить»: дать землю крестьянам, строить жилища, обеспечить всех работой. Против него — представитель крайне правых сил, которого устраивает все как есть; он защищает интересы собственников, и если тоже хочет перемен, то лишь в смысле «вернуться немного назад». Оба они являются кандидатами на выборах. Обоих выбирают. Оба едут в Рим депутатами. Борьба будет продолжаться там.

— А что же «колымага»?

— В их районе создано специальное учреждение («энте»), которое должно заниматься распределением земель, жилищным строительством и всеми другими проблемами. «Правый» поддерживает это учреждение, «левый» клеймит его. И есть за что: работают в нем мало, главная забота — не обидеть крупных собственников, согласовать интересы всех влиятельных лиц... в общем, это в самом деле «политическая колымага», на которой далеко не уедешь. Что-то все-таки строится, какие-то меры, по-видимому, принимаются и в земельных вопросах,— а деревни пустеют все больше. Крестьяне уходят на Север, как и прежде.

Еще задолго до начала работы над сценарием Дзампа провел настоящее расследование в городах и селениях Юга и убедился, что «знаменитые» меры правительства, шумно декларированные в 1949—1950 годах, чтобы предотвратить самовольный захват крестьянами помещичьих земель, ни к чему не привели. Крестьяне уходили не только на Север — они уезжали в Западную Германию, даже в Австралию. Единственный правильный путь состоял и состоит теперь в национализации земли, финансировании крестьян, создании больших кооперативов. Это, конечно, сделано не было. И борьба продолжается.

— Мы введем зрителя в парламент,— продолжает Дзампа,— и воспроизведем знаменитые заседания того времени, со всеми законопроектами, запросами, обвинениями и разоблачениями. Сегодняшним зрителям это не только полезно знать, но и необходимо, чтобы разбираться в нынешних ситуациях.

Значительное место в фильме займет подробный показ предвыборной кампании и самих выборов.

— После фашистского двадцатилетия итальянцы начали усваивать систему свободных выборов, осваивать и другие демократические установления, и пока шел этот процесс освоения, возникли персонажи и явления, которые стремились и стремятся замедлить утверждение демократии.

— Вы говорите, что это будет трудный фильм. А в чем его трудность?

— Главное — добиться определенности выражения. Нельзя, чтобы кто-нибудь понял этот фильм односторонне (например, как «антипарламентский»), а кто-нибудь по-другому, как это было с «Трудными годами», о которых одни писали, что это фашистский фильм, а другие, что это первый, истинно антифашистский фильм. Вторая трудность в том, что, как только фильм выйдет, он подвергнется массе нападок со стороны некоторых партий и наверняка встретит цензурные препятствия. Последняя трудность — в назидательности самого нашего замысла. Из-за этого одни персонажи могут получиться чересчур хорошими, а другие совсем уж плохими, так что им не будут верить.

Луиджи Дзампа еще не подобрал исполнителей для «Колымаги». Он говорит, что для «левого» героя ему нужен «человеческий тип, напоминающий Антонио Грамши, и даже с похожим лицом; нелегко будет найти его». В то же время Дзампа не хочет занимать в этой картине знаменитых актеров: «для них приходится приспосабливать реплики и даже весь сценарий».

Как известно, Дзампа — не только режиссер кино, но еще и талантливый писатель. В заключение интервью журналист Дарио Ардженто спросил его: «Что вы любите больше — писать или ставить фильмы?»

— Не знаю,— ответил Дзампа.— Зато я могу вам сказать, что труднее. Труднее — писать. Фильм создается в сотрудничестве многих людей и с их помощью. Гораздо труднее оставаться один на один с кипой чистой бумаги. Существует большая разница между моей прозой и моими фильмами: в книгах мне удаются только истории отдельных людей, частные случаи, личные судьбы. В кино — наоборот. Я никогда не смог бы сделать фильм, построенный на частном случае.

Книга, которую сейчас пишет Дзампа, называется «Человек моего возраста» (то есть около 50 лет): это один вечер пожилого человека. Фильм, который Дзампа будет ставить после «Колымаги», расскажет историю города Ивреи, население которого увеличилось за два года с 30 до 80 тысяч (там находятся знаменитые заводы Оливетти). Там было 3 тысячи рабочих, теперь их 12 тысяч. В большинстве это иммигранты с Юга, бывшие крестьяне, ставшие рабочими.



БАРБАРА КВЯТКОВСКА


УГО ПИРРО



НОВЫЕ ПОЛЬСКИЕ ФИЛЬМЫ

Одним из интереснейших произведений, вышедших на экраны Польши за последние месяцы, является фильм «Черные крылья», поставленный Эвой и Чеславом Петельскими.

Это экранизация романа Юлиуша Каден-Бандровского о довоенной Польше. Писатель был связан с правительством Пилсудского, и трудно поэтому подозревать его в тенденциозном преувеличении фактов, он был только добросовестным обозревателем и пытливым исследователем, со страстью к репортажу. Но этого было достаточно, чтобы на основе действительных событий, происшедших в одном из шахтерских районов в 1923—1924 годах, создать потрясающий документ.

Сценарий, который на основе книги написал Стибор-Рыльский, показывает рост забастовочного движения среди горняков шахты «Эразм». С одной стороны, в фильме представлены пролетарии, угнетенные, нищие, бесправные (очень интересны массовые сцены: собрание и разгон демонстрации). Однако рабочие не представляют собой разрозненной серой массы. В фильме выразительно подчеркнуто влияние Коммунистической партии на рост сознательности рабочих.

Борющемуся пролетариату противопоставлен мир капитала и политиканов-демагогов.

Высокие достоинства фильма определили также умелая режиссура, динамичный монтаж и точность, с какой отражена атмосфера тех лет. Замысел режиссера верно поняли актеры Казимеж Опалинский, Чеслав Воллейко, Здислав Карчевский, Станислав Нивинский, Беата Тышкевич, Тадеуш Фиевский, Войцех Семен и другие.

Особенно нужно отметить органические, захватывающие достоверностью пейзажи Домбровского бассейна (оператор Курт Вебер) — грустное, прорезанное вертикалями труб небо, подернутое «черными крыльями» дыма.

Кроме того, недавно прошли премьеры еще двух новых фильмов: «Их будни» и «Здесь мой дом». Особенно интересен последний фильм, впервые за много лет затронувший проблемы польского села. Режиссер Юлиан Дзедзина умело и с редкой остротой обрисовал конфликты, возникающие среди крестьян, не охваченных еще коллективизацией.

«Их будни», на первый взгляд, может показаться заурядной мелодрамой с банальной ситуацией «любовного треугольника». Однако глубина психологической разработки образов героев делает фильм чрезвычайно запоминающимся и волнующим. Фильм интересен также и тем, что это режиссерский дебют известного сценариста Стибор-Рыльского, сумевшего создать прекрасный актерский ансамбль: в фильме заняты Александра Шлёнска, Збигнев Цибульский, Барбара Крафтувна, Пола Ракса.

На польские экраны вышла также непритязательная приключенческая киноповесть на бытовой основе под названием «Красные береты» (режиссер Павел Коморовский) — о молодежи, отбывающей военную службу в десантных войсках,— и комедия с Элжбетой Чижевской и Люциной Винницкой в главных ролях—«Час пунцовой розы».

Янина ЗДАНОВИЧ

Варшава



«Черные крылья»



«Их будни»



«Час пунцовой розы»

«Красные береты»





ПЕРВЫЕ ШАГИ ИНДИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В Индии кино как искусство еще не достигло того мастерства в отображении сложных человеческих чувств и глубин человеческой души, которым отличаются наша графика, литература или драматическое искусство.

Поистине удивительно, что, достигнув таких художественных высот в графике, мы не научились использовать ее в кино. Нам не удалось внедрить в производство одну из наиболее пленительных форм кино — мультипликацию, родившуюся из графики.

То, что игровой фильм остается в Индии единственным видом кинозрелища, свидетельствует об отсутствии дерзаний в поисках новых форм искусства, столь необходимых для того, чтобы оно всегда обновлялось, было живым и интересным.

Но почему же мы оказались несостоятельными в мультипликации? Мне кажется, что это обусловлено двумя моментами; нехваткой средств и недостаточной заинтересованностью и верой в кино как в искусство. Кино для нас было всегда лишь коммерческим предприятием. Игровые фильмы приносят хорошие доходы, так к чему же морочить себе голову другими видами кинопроизводства, особенно столь непривычного и трудоемкого?

Было бы неверно утверждать, что до независимости в Индии совсем не занимались мультипликацией. В 1935 году был сделан мультипликационный фильм «Лафанга Лангоор», который считается первой индийской мультипликацией, хотя автором ее был западный художник Бодо Гутшвангер. Одновременно в Пуне были предприняты первые неудачные попытки фирмой «Прабхат Токис».

В 1942 году в Индии было создано объединение по производству мультипликационных фильмов, воспитавшее группу мультипликаторов (П. Н. Сарма, Вагулкар, Закариа, Гупте, Гокхале и др.). И хотя выпущенные этим объединением фильмы не имели почти никакой художественной ценности,— это были первые шаги индийской мультипликации, причем продюсеры не оказывали ей никакой поддержки. Основные средства предоставили мастерам мультипликации крупные рекламные объединения.

В начале пятидесятых годов кинодепартамент министерства информации организовал объединение по производству мультипликационных фильмов. Для обучения мультипликаторов был приглашен Клер Уикс из студии Уолта Диснея. Активно участвовали в организации и два молодых индийских мультипликатора — Ахмед Латиф и Сурайа. На одну из руководящих должностей был назначен Прамод Пати, возвратившийся из Чехословакии после двух лет усердного изучения там техники кукольного фильма. В настоящее время в объединении работают около 30 художников, которые создали ряд превосходных фильмов.

В 1957 году, когда автор этих строк вернулся из США, где изучал живопись и кинопроизводство и прошел практическое обучение, он основал объединение по производству мультипликационных фильмов в Бомбее. Мы создали более 50 короткометражных фильмов для документальных и рекламных студий.

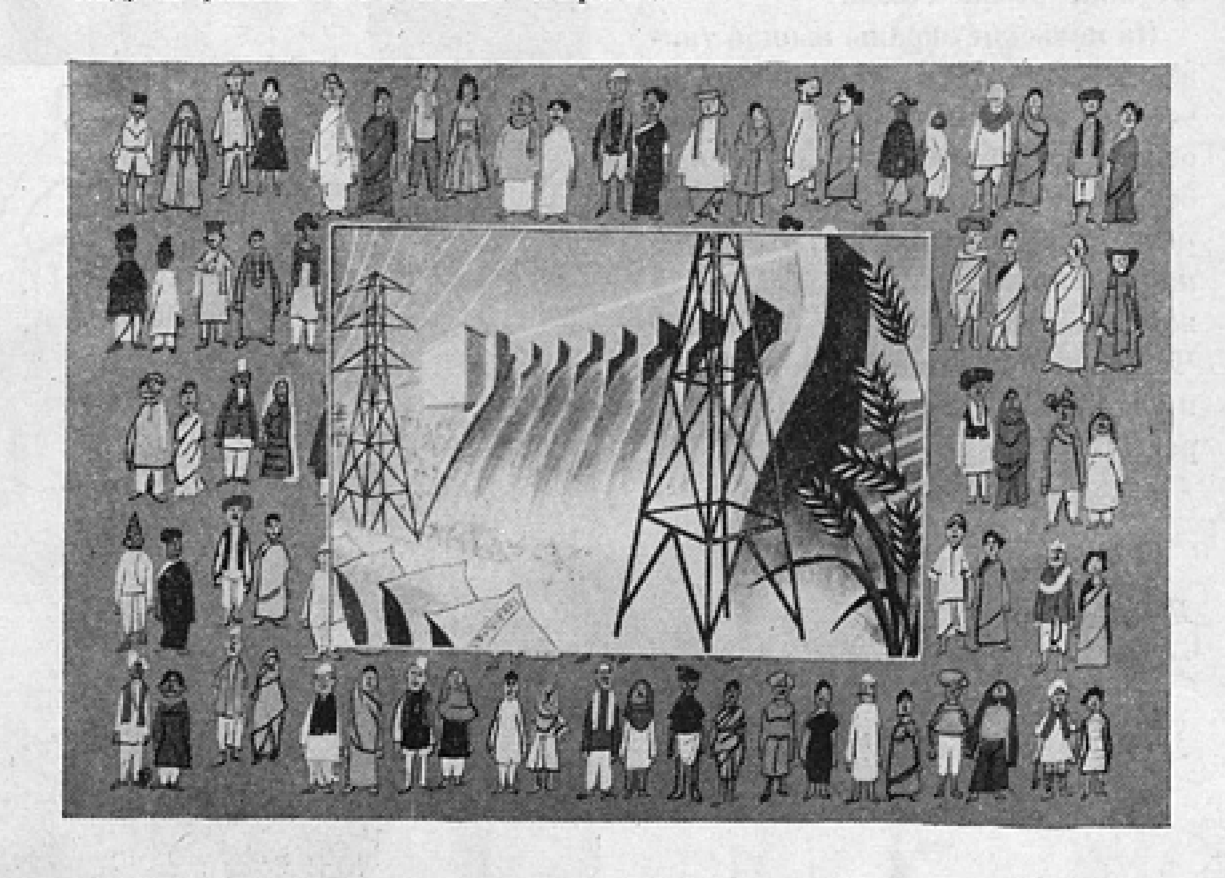
Эффективность и полезность мультипликации теперь признана как правительством, так и частными коммерческими фирмами. Но ей необходимо еще добиться признания продюсеров, проявляющих косность в этом деле.

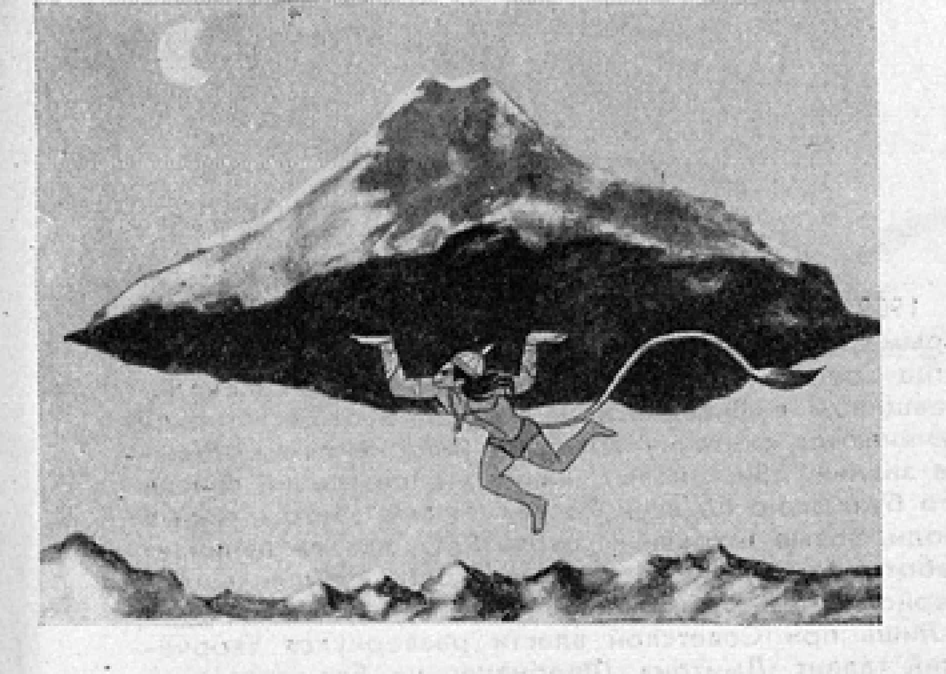
Международные кинофестивали призваны стимулировать рост кинематографии всех жанров и видов. Обмен мнениями на них служит зарождению новых идей. И будем надеяться, что в конце концов и в Индии возникнет идея о необходимости широкого производства мультипликационных фильмов. Мастера индийского кино верят в это.

КАНТИЛА РАТОД

Бомбей

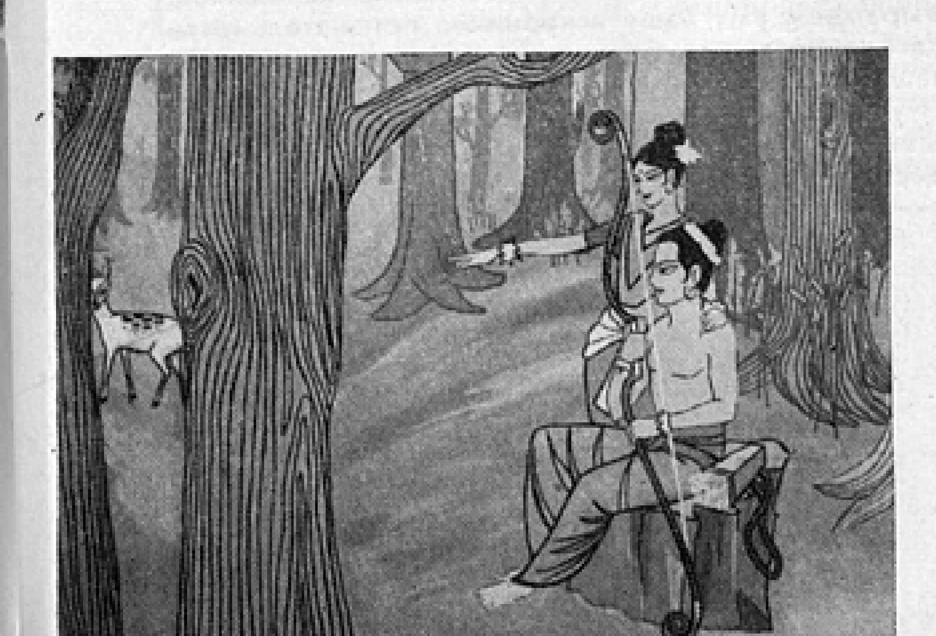
Кадр из фильма «Это наша страна»

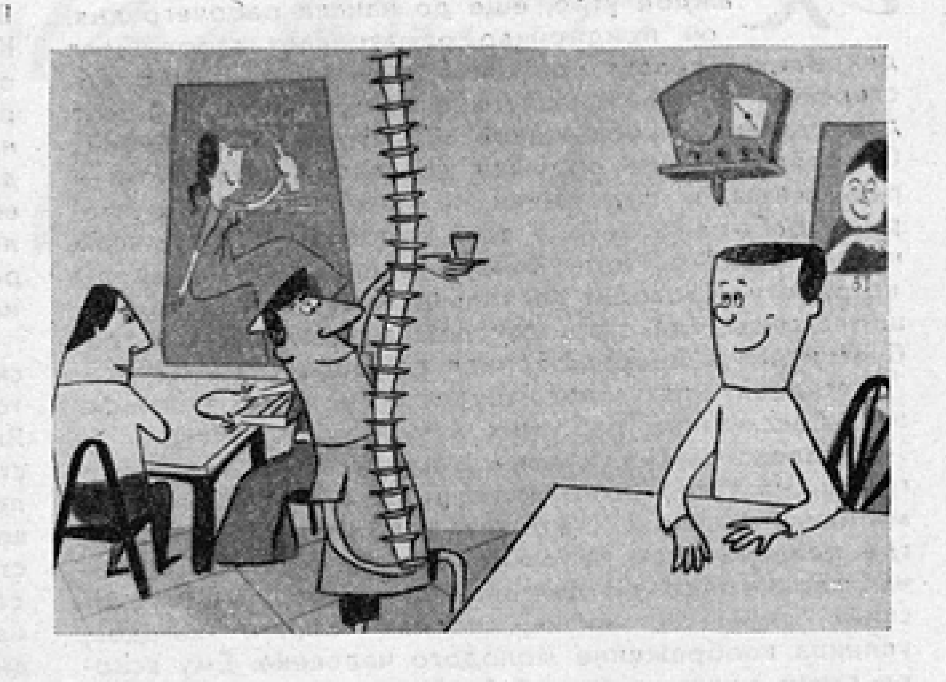
















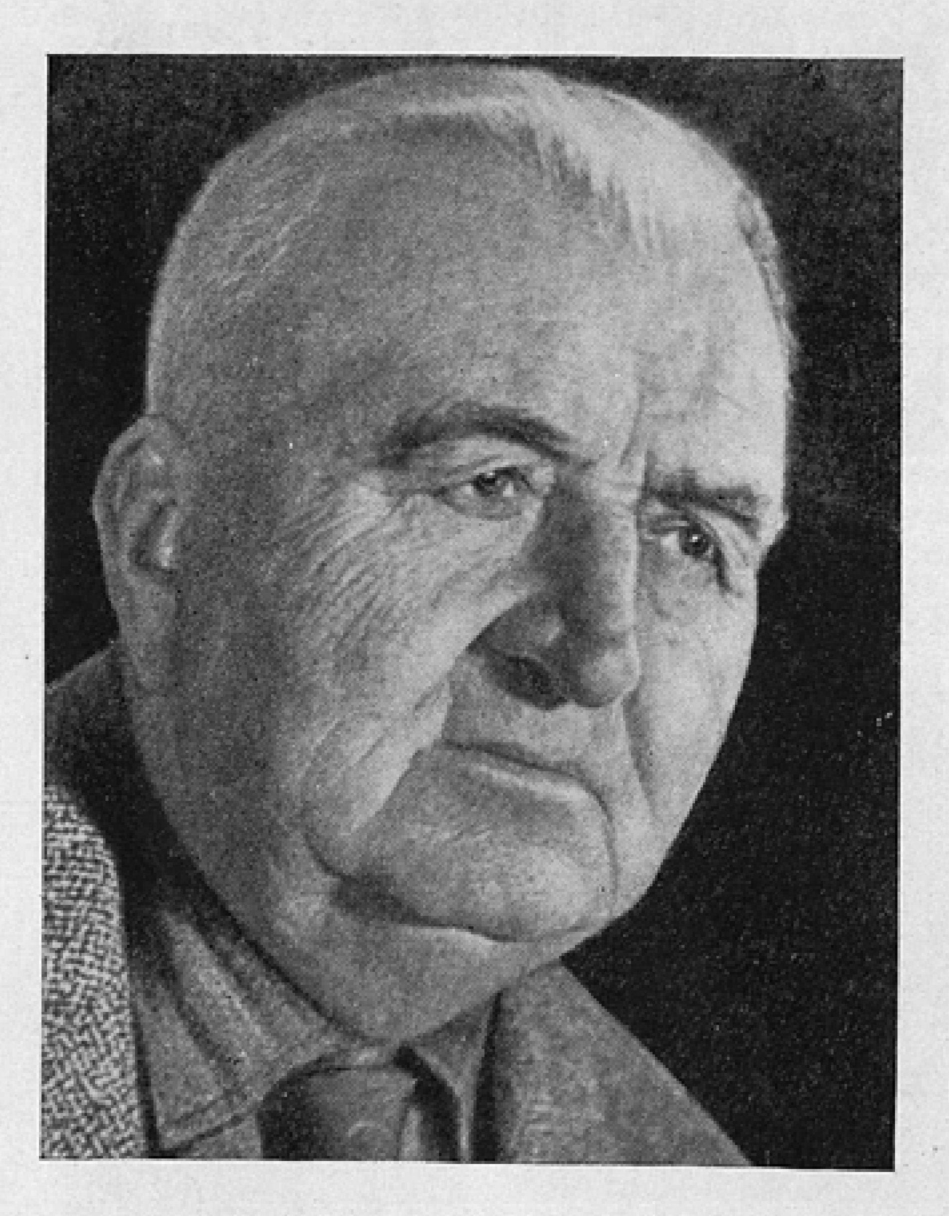
Слева кадры из фильма «Рамаяна», справа—из фильма «Специалисты»

В 450 ФИЛЬМАХ

Каждое утро, еще до начала рабочего дня, он придирчиво осматривает строящиеся декорации, делает кое-какие заметки и идет в мастерские. А через несколько минут начальник цеха декоративных сооружений Дмитрий Флорианович Соколовский уже окружен десятками людей: тут и режиссеры, и художники, и инженеры-конструкторы, и работники цеха. У всех масса вопросов, и всем нужно ответить, дать консультацию, выдать наряды на работу. Проходит несколько минут, и он уже спешит в горы, где строится сложная декорация и требуется его непосредственная помощь.

Пятьдесят пять лет трудится в кинематографе этот бессменный работник Ялтинской киностудии.

Начало столетия. В Крыму еще не было кинематографа, не было даже иллюзиона, а был лишь примитивный биоскоп Ч. Урбана. И вот в этом биоскопе, где показывались короткие иностранные ленты, начал свою трудовую деятельность Дмитрий Соколовский. Экранная жизнь, полная тайн и загадок, увлекла воображение молодого человека. Ему вскоре стало скучно в тесной будке киномеханика, захотелось самому создавать фильмы, самому участвовать в творческом процессе. Занятия живописью помогают найти правильное решение: он переходит в театр. Днем — строительство декораций, а ночью — изучение истории театра, живописи, архитектуры.



В 1909 году ялтинский полицмейстер высылает из Крыма по причине политической неблагонадежности отца Соколовского, работавшего столяром-краснодеревщиком в Ливадийском дворце. В этом же году начинаются скитания Дмитрия Флориановича. Жажда знаний, поиск новых и новых впечатлений гоняли его буквально по всей России. Новые театры, новые люди, новые встречи. И снова Ялта, где он начинает работать художником-декоратором на студии акционерного общества «Ханжонков и К°».

Лишь при Советской власти развернулся творческий талант Дмитрия Флориановича. Его организаторские способности проявились при строительстве Ялтинской киностудии. Впоследствии он дважды восстанавливал ее после землетрясения 1927 года и после Великой Отечественной войны. Его производственный опыт и талант организатора пригодились и на строительстве Душанбинской и Свердловской киностудий. Работа рядом с такими выдающимися кинематографистами, как Эйзенштейн, Протазанов, Гардин, Козловский, Еней, постоянно обогащала его, мобилизовывала творческие силы. В 30-х годах это был уже зрелый мастер. Теперь он не только учится, но и учит сам. Совместно с художниками и режиссерами он создавал настолько искусные декорации, что даже самые придирчивые специалисты не могли обнаружить неточности или ошибки.

Им построены декорации почти к 450 фильмам, начиная от примитивных сооружений по заказу Ханжонкова и Ермольева и кончая грандиозными декорациями к фильмам «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Дон-Кихот», «Алые паруса». А недавно для кинофильма «Город — одна улица» под его руководством по эскизам художника Б. Комяхова был построен целый городок.

За время работы на Ялтинской киностудии имя Соколовского не сходит с доски почета, им внесена масса рационализаторских предложений. На многих студиях работают его ученики. Иногда он и сам выступает в роли художника-постановщика. Это человек неистощимой энергии, огромной жажды к жизни и творчеству. Увлекательно рассказывает он о своих встречах с А. П. Чеховым, Ф. И. Шаляпиным, В. В. Маяковским и другими деятелями русского и советского искусства.

Влюбленный в родной Крым, он пишет в записке, поданной дирекции по поводу реконструкции Ялтинской киностудии: «...Всюду чувствуется художественная иллюзия благодарной природы, восхищающей солнечной натуры; как будто умом человека создана крымская природа для съемок фильмов».

«Это живая энциклопедия кинематографа!» — говорит о нем ленинградский кинорежиссер П. Клушанцев.

«Зная Д. Ф. Соколовского много лет по совместной работе над большим количеством кинофильмов, мы выражаем ему нашу искреннюю признательность и благодарность за большую творческую помощь в нашей работе», — пишут М. Ромм, Г. Рошаль, А. Птушко, С. Бондарчук, С. Урусевский, А. Роу, И. Шпинель и многие другие выдающиеся кинематографисты.

С. ГУРИН, звукооператор

Фильмография

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. Горького

«Я купил папу», 8 ч.

Автор сценария В. Долгий; режиссер-постановщик И. Фрез; оператор М. Кириллов; художник С. Серебренников; композитор Н. Яковлев; звукооператор Д. Флянгольц; режиссер З. Данилова. Комбинированные съемки: оператор В. Лозовский; художник С. Иванов.

В ролях: Димка — Алеша Загорский, мама — О. Лысенко, папа — В. Трещалов.

В эпизодах: С. Агеева, М. Гаврилко, В. Клюкин, А. Касапов, Л. Кардонский, Леня Никитин, З. Нарышкина, В. Орлова, Вова Семенов, К. Славинский, А. Стрельникова, В. Таубе, Г. Фролов, А. Чижова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Завтрашние заботы» (по мотивам одноименной повести В. Конецкого), 8 ч.

Автор сценария Б. Метальников; постановщики: Г. Аронов, Б. Метальников; главный оператор К. Рыжов; художник М. Иванов; режиссер А. Вехотко; композитор А. Пригожин; звукооператор С. Шумячер; оператор А. Чечулин. Комбинированные съемки: операторы: В. Горданов, Ю. Векслер; художник И. Денисов.

В ролях: Глеб Вольнов — А. Азо, Агния — Е. Добронравова, Яков Левин — Ю. Дедович, Битов — С. Плотников, мать Глеба — Е. Строева-Стругач, Корпускул — Г. Сысоев, старпом — С. Фесюнов, боцман — В. Терехов, механик — Б. Павлов-Сельванский.

В эпизодах: А. Абрамов, В. Зачесов, В. Ковалев, Н. Максимович, В. Титова, А. Ульянов, Г. Хованов.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Последний хлеб», 9 ч.

Автор сценария В. Трунин; постановка Б. Степанова; операторы: А. Заболоцкий, Ю. Марухин; художник Е. Ганкин; режиссер Ю. Рыбченок; композитор М. Фрадкин; звукооператор В. Демкин.

В ролях: Ю. Соловьев, Т. Гаврилова, А. Локтев, Г. Жженов, И. Назаров, Г. Юхтин, С. Кузнецов, В. Трусов, П. Кашлаков.

В эпизодах: Г. Касымханов, Р. Филиппов, О. Хроменков, М. Белинская.

●

«Не плачь, Аленка», 2 ч.

Автор сценария Б. Рыцарев; постановка В. Четверикова; оператор С. Чавчавадзе; художник В. Кубарев; композитор М. Марутаев; звукооператор К. Бакк; режиссер К. Кресницкий.

В ролях: Р. Домбровская, К. Худяков, Е. Дубасов, Г. Глебов, Е. Полосин, Р. Филиппов, Н. Семенцова, В. Поначевный.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Шестнадцатая весна», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Дунский, В. Фрид; постановка Я. Лапшина; оператор В. Кирбижеков; художник Ю. Истратов; композитор Ю. Левитин; текст песни М. Матусовского; звукооператор В. Чулков.

В ролях: Славка — Володя Гоголинский, Наташа — Р. Макагонова, Алексей — В. Виноградов, Полина Степановна — А. Попова, Кокорин — К. Максимов, дядя Петя — К. Сорокин, Панков — А. Стрельников, Витя — Валя Чернышов, соседка — З. Федорова, учитель химии — К. Щепкин, от автора — М. Бернес.

В эпизодах: Г. Гриценко, Света Есина, Л. Капуста, В. Курочкин, Люда Соколова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Я, бабушка, Илико и Илларион» (по одноименному рассказу Н. Думбадзе), 9 ч.

Авторы сценария: Н. Думбадзе, Т. Абуладзе; режиссер-постановщик Т. Абуладзе; главный оператор Г. Калатозишвили; художники: Г. Гигаури, К. Хуцишвили; композиторы: А. Кареселидзе, Н. Вацадзе; звукооператор Р. Кезели.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Зури-

ко— З. Орджоникидзе (дублирует Г. Бортников), бабушка — С. Такаишвили (Е. Понсова), Илико — А. Жоржелиани (А. Вовси), Илларион — Г. Ткабладзе (Е. Весник), Мери — М. Абазадзе (О. Громова), Цира — К. Андроникашвили, (С. Холина).

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Дети Памира» (по мотивам поэмы М. Миршакара «Ленин на Памире»), 8 ч.

Авторы сценария: М. Миршакар, И. Филимонова; постановка М. Мотыля; оператор Б. Середин; режиссер Ш. Муллоджанов; художник Д. Ильябаев; композитор К. Хачатурян; звукооператор Н. Федорова. Комбинированные съемки: Н. Леонов, В. Пекарь, В. Попов.

Авторы-исполнители: Н. Курбан Асейнов, А. Алаев.
В ролях: Даврон — Б. Мирзобеков, Акбархон — Олег Тулаев, Заррина — Нина Сандалова, Саидбек — Валерий Лебедев, Навруз — Мансур Гурминджев, Атобек — И. Нижарадзе, Сафар — Н. Хасанов, врач — Р. Куркина, судья — Б. Таджиев, командир — Н. Бармин.

●

«Тишины не будет», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Кимягаров, Е. Помещиков; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор Н. Ардашников; композитор А. Бабаев; текст песен Б. Рахимзода; звукооператор В. Попов; художник Е. Куманьков; режиссер А. Кузьмин. Оператор комбинированных съемок В. Белокопытов.

В ролях: М. Касымов, Х. Умаров, С. Исаева, М. Назаров, Д. Джурабаева, Х. Абдуразаков, Н. Антонова, Е. Тетерин, Ш. Джураев, Ю. Подсолонко, Т. Фазилова, Б. Раджабов, С. Власенко.

В эпизодах: С. Туйбаева, З. Дусматов, А. Касымов, Н. Гиясов, М. Арипов, М. Тахири, Л. Мухаббатова, Ф. Умаров.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Шаги в ночи», 10 ч.

Автор сценария В. Мозурюнас; режиссер-постановщик Р. Вабалас; главный оператор И. Грицюс; композитор Эд. Бальсис; звукооператор Ю. Батунерис; режиссер А. Кундялис; оператор Д. Печура; художники: А. Завиша, И. Чуплис, В. Бимбайте, Э. Эмма.

В ролях: И. Ригертас, П. Степановичус, В. Томкус, Т. Шарфштейнас, Ст. Красаускас, И. Мильтинис, Г. Ванцявичус, Ст. Космаускас, А. Масюлис, Р. Карвялис, А. Венцкунас, Г. Карка, В. Ятаутис, И. Кацас.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«День без вечера», 9 ч.

Автор сценария М. Бирзе; постановка М. Рудзитиса; оператор М. Звирбулис; художник Л. Грасманис; композитор Н. Золотонос; звукооператор Г. Коротеев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Н. Косарев.

Роли исполняют и дублируют: Эгле — Альфред Виденек (дублирует Б. Фрейндлих), Гарша — Лидия Фрейман (Л. Гурова), Герта — Велта Лине (В. Титова), Мурашка — А. Калейс (Е. Барков), Берсон — В. Зандберг (А. Демьяненко), Янелис — Я. Филипсон (В. Костин), Вагулис — Х. Авен (Н. Кузьмин), Вединг — В. Скулме (А. Суснин), директор — К. Себрис (М. Дубрава), Кайре — В. Артман (Ж. Сухопольская), Лазда — Л. Пупур (Л. Чупиро).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Слепая птица», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Долин, А. Жадан; постановка Б. Долина; оператор Ю. Беренштейн; композитор Е. Туманян; звукооператор В. Кутузов; художник Л. Чибисов; режиссер А. Алипова; оператор биологических и комбинированных съемок В. Пустовалов. Работа с животными О. Коорт.

Роли исполняют: Вася Макеев — Володя Агеев, Иван Филиппович — О. Жаков, Дарья Петровна — В. Енютина, начальник поезда — А. Грибов, профессор Арбатов — Е. Тетерин, женщина с кошелкой — З. Федорова, Сережа — Владик Лукьянов, Оля — Оля Блок, мальчик с рыбками — Вася Зверев, дружинник — В. Виноградов, вратарь — Володя Андрюхин.
В эпизодах: Вещин, Горлов, Гребешкова, Гумилевский, Милляр, Новлянский, Репнин, Титов, Владимирова, Хабарова и другие.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Сказка о старом кедре», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Зубкова; режиссер и художник-постановщик В. Дегтярев; оператор М. Каменецкий; композитор Т. Назарова; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды: В. Пузанов, Л. Жданов, Ю. Норштейн; куклы и декорации изготовили художники: В. Куранов, Г. Лютинский, Б. Караваев, В. Алисов под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: А. Хвыля, А. Грибов, Г. Вицин, Е. Понсова, С. Цейц, Ю. Юльская, Т. Дмитриева, И. Мазинг, Н. Тарновская.

●

«Баранкин, будь человеком!», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Медведев; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник-постановщик И. Урманче; композитор В. Гевиксман; оператор Е. Ризо; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Г. Баринова, Б. Бутаков, В. Карп, К. Чикин, В. Крумин, О. Столбова, Е. Комова, Т. Федорова, Т. Таранович, Б. Чани; художники-декораторы: И. Светлица, Е. Танненберг.

●

«Три толстяка» (по сказке Ю. Олеши), 4 ч., цветной.

Автор сценария В. Шкловский; режиссеры: В. и З. Брумберги; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор А. Варламов; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Петрова; художники - мультипликаторы: И. Подгорский, М. Восканьянц, О. Сафронов, В. Бобров, А. Солин, Ю. Бабичук, Е. Вершинина, Э. Маслова; художник-декоратор И. Троянова.

Роли озвучивали: доктор Гаспар — Л. Свердлин, Суок — Н. Румянцева, Тутти — М. Виноградова, тетушка Ганимед — Е. Пельтцер, Просперо — О. Ефремов, Тибул — А. Консовский. Три толстяка — А. Тутышкин. Текст читает Я. Смоленский.

●

«Как котенку построили дом», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Тюрин; текст песни М. Львовского; режиссер Р. Качанов; оператор И. Голомб; художники-постановщики: В. Соболев, А. Спешнева; композитор М. Зив; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды - мультипликаторы: П. Петров, В.

Шилобреев, В. Пузанов, Г. Сокольский; куклы изготовили: В. Куранов, Г. Лютинский, О. Масаинов, В. Смидович, Б. Караваев под руководством Р. Гурова.

●

«Светлячок» № 3, 1 ч., цветной.

Автор сценария Я. Аким; режиссер Л. Мильчин; художники-постановщики: Ф. Епифанова, Л. Мильчин; композитор Ян Френкель; звукооператор Б. Фильчиков; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Г. Сокольский, Л. Каюков, Н. Чернова, О. Столбова, А. Солин; художник-декоратор О. Геммерлинг.

«Фитиль» № 9 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Быль о рыбаках и рыбке» («Мосфильм» и ЦСДФ).

Авторы: М. Вознесенский, С. Киселев, В. Медведев, М. Цын; режиссеры: Э. Пырьев, К. Эггерс; операторы: В. Масленников, С. Киселев.

В роли: М. Пуговкин.

«Времена года» (киностудия имени А. П. Довженко).

Автор В. Полонский; режиссер И. Бжеский; оператор А. Пищиков; композитор Е. Дергунов.

В ролях: Н. Панасьев, Л. Перфилов.

«Номенхалтура» (киностудия имени А. П. Довженко).

Авторы, режиссеры и исполнители: Е. Березин, Ю. Тимошенко; оператор Н. Слуцкий.

«120%» («Мосфильм»).

Автор А. Рейжевский; режиссер Г. Габай; оператор В. Масленников.

В ролях: Н. Граббе, И. Никитич.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала А. Беневольская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Дом на две улицы», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Бурян Енчев; режиссер Кирилл Илинчев; оператор Трендафил Захариев; художник Костадин Русаков; композитор Иван Баринов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Милена — Свобода Молерова (дублирует А. Маркова), Серафим — Саркис Мухибян (В. Хохряков), Крум — Эммануил Дойнов (Ан. Кузнецов), Владко — Ананий Явашев (В. Прокофьев), Анна — Гинка Станчева (Р. Макагонова), Стоимен — Стефан Петров (В. Соловьев), Колпакчиев — Андрей Чапразов (А. Ларионов), Тина — Елизавета Морфова (А. Максимова), Кирилл — Петр Слабаков (В. Прохоров).

●

«Царская милость», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария К. Зидаров; режиссер С. Сырчаджиев; оператор Г. Славчев; художник М. Иванова; композитор Л. Пипков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Ирина Радионовна — И. Димитрова (дублирует Н. Зорская), Дойчин Радионов — И. Димов (К. Тыртов), Боян — М. Колев (А. Сафонов), Вера — А. Бакырджиева (Н. Гребешкова), Светла — Л. Ботева (С. Швайко), Фердинанд I — Ц. Кандов (В. Балашов).

●

«Золотой зуб», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Костадин Спасов, Антон Маринович; постановка Антона Мариновича; оператор Эмил Рашев; художник Коста Русаков; музыка Константина Илиева; звукооператор Миткен Андреев. Комбинированные съемки: Д. Бояджиев, Н. Недев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Н. Косарев.

Роли исполняют и дублируют: «Золотой зуб» — Георгий Георгиев (дублирует А. Шестаков), д-р Делиев — Стефан Пейчев (Е. Копелян), Валя — Лили Донева (Л. Чупиро), капитан Кирчев — Никола Гылыбов (А. Демьяненко), полковник Янев — Георгий Попов (А. Суснин), майор Огнянов — Любомир Дмитров (Ю. Соловьев), Милий — Георгий Калоянчев (Е. Барков).

●

«Золотая юрта», 8 ч., цветной.

Совместное производство киностудий «Монголкино» (МНР)—ДЕФА (ГДР).

Автор сценария С. Эрдене; режиссеры: Готфрид Кольвиц, Р. Дорджпалам; оператор Эрих Гуско; художник-постановщик Альфред Толле; художник-декоратор Л. Гаваа; композитор Л. Мурдорж.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мудрый Арат — Д. Лувсанжамц (дублирует В. Соловьев), Пагва — Л. Цэгмид (В. Щелоков), Сумбэ — В. Зориг (О. Голубицкий), Ероп — З. Сухэбаатар (К. Тыртов), Юмбо — Г. Цэгмид (С. Бубнов), Сарангэрэл — Ц. Норджмаа (Д. Столярская), Сэндма — Т. Долгурсурэн (А. Волгина).

●

«Благоухающие цветы», 7 ч., цветной.

Производство Пекинской киностудии.

Автор сценария и режиссер Се Тянь, Чень Фан-цянь; операторы: Ли Вэнь-хуа, Чень Го-лянь; художники: Яо Бин, Мо Жэнь-цзи; композиторы: Тан Хэ, Дин Пин.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: Фан Сяо-хуа — Лю Пэй (дублирует Женя Апенков), «главный режиссер» — Ху Чжунтао (Миша Бычков), «режиссер» — Чжан Ши-пэн (Сережа Наплавков), ведущая — Чжу Сяо-мяо (М. Корабельникова), дядюшка зоотехник — Цао Цзен-ин (К. Тыртов).

●

«Раскрытая явка» (по мотивам новелл Станислава Выгодского и воспоминаниям Марии Каминской, Мариана Нашковского, Павла Зеленца и других), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Студио», Польша.

Авторы сценария: Анджей Шипульский, Збигнев Кузьминский; режиссер Збигнев Кузьминский; оператор Кароль Ходура; художники: Ярослав Свитоньяк, З. Каляновский, З. Бек; композитор Казимеж Сероцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Павел Лясонь — Юзеф Новак (дублирует В. Рождественский), Эва — Алиция Павлицка (Л. Матвеенко), Стефан Маевский — Франчишек Печка (Я. Янакиев), Василь Мацеюк — Людвик

Пак (В. Прохоров), Флориан — Здислав Карчевский (И. Рыжов), Габрысь — Витольд Пыркош (А. Фриденталь).

●

«Следующего выпуска не будет», 10 ч.

Производство «УФУС», Югославия.

Автор сценария и режиссер Миленко Штрабац; оператор Драгутин Караджинович; художник Властимир Гаврик; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: Гордон Поморишац, Божидар Стошич, Стеван Симич, Предраг Пешич, Слободан Паич, Петар Вучкович, Радослав Дравич, Миодраг Веселинович, Миодраг Кирович, Драгослав Попович, Сима Илич, Неда Патаки.

Роли дублируют: К. Барташевич, В. Хохряков, О. Маркина, С. Кореннев, В. Земляникин, Б. Бурляев, В. Алексеенко, Т. Баташева, Н. Бурляев, А. Золотницкий, Е. Радомысленский, И. Безяев.

●

«Женщины Востока», 9 ч., цветной.

Производство «Галатея», Италия.

Авторы сценария: Ромоло Марчеллини, Коррадо Софиа, Джино Де Санктис; режиссер Ромоло Марчеллини; оператор Альдо Джордани; композитор Карло Рустикелли; продюсер Луиджи Ровере.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: Нагва Фуад — Нагва Фуад (дублирует Л. Смирнова), Файед — Абдель Непи Файед (Г. Менеджян), Лакшми — Лакшми (Л. Драновская), Кумар — Дипар (Н. Погодин), Суорни — Канникар Доукли (Н. Зорская), Сурин — Чайнт Нарупакорн (Ю. Саранцев), Дангай — Нит Савапаа (К. Хабарова), Мей Лин — Чан Ин (А. Кончакова), Букер — Ник Кендал (Ф. Яворский), Садако — Акико Вакабаяси (Н. Румянцева), Синтаро — Кунио Отцука (А. Фриденталь). Текст читает С. Курилов.

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К5-43-87

А066233. Подписано к печати 15/VI 1963 года. Формат бумаги 82×108$^1/_{16}$

Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1). Учетно-издательских листов 17,81

Тираж 31 000 экз. Заказ № 2572

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.




А. В. РОМАНОВ,

Председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии

Во имя мира, во имя человека

От имени Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, от имени всех советских кинематографистов и миллионов наших взыскательных зрителей мне хочется искренне приветствовать всех участников и гостей Третьего Московского международного кинофестиваля.

Уже в третий раз за последние четыре года наша древняя и всегда юная Москва широко открывает свои двери перед мастерами прогрессивного кино всего мира и говорит им:

— Добро пожаловать, друзья!

Два года прошло после Второго Московского фестиваля. Это были годы, насыщенные большими событиями в политической и общественной жизни народов и государств. Они вместили в себя борьбу и надежды, радости и печали, свет добра и свободы и мрак бесчеловечности. Это были сложные годы, но мы вспоминаем о них с теплым чувством. Как бы ни были сложны и трудны пути современной истории, человечество твердо, неудержимо, преодолевая все препятствия и невзгоды, идет вперед, навстречу новой жизни. И мастера мирового кинематографа призваны временем ответить на вопрос: каково их участие в этом победоносном движении человечества к своему светлому будущему?

Что несет миллионам людей самое массовое из искусств — искусство кино? Бодрость или уныние? Веру в разум, могущество, красоту человека или растление души? Куда зовут своих зрителей художники экрана? И достойны ли они высокой чести быть верными спутниками, наставниками и воспитателями людей?

Советские кинематографисты, как и миллионы советских кинозрителей, верят, что Третий Московский фестиваль, так же как предыдущие фестивали, даст ответ на эти волнующие вопросы, выдвинутые временем. А этот ответ поможет нам глубже понять и за завесой времени лучше разглядеть завтрашний день мирового прогрессивного киноискусства.

У великого писателя Максима Горького есть легенда о прекрасном юноше Данко, который вырвал из груди свое горящее сердце и осветил дорогу людям. По этой дороге люди вышли из мрака и отчаяния — к солнцу и счастью.

Мастера советского искусства — писатели, художники, кинематографисты — видят в этой легенде многозначительный и прекрасный символ. Их собственный богатый опыт давно уже убедил их в том, что самое высокое и благородное призвание художника — всеми помыслами своими, всем своим творчеством беззаветно служить и освещать путь людям.

Вот почему мы горячо приветствуем всех участников фестиваля, всех наших зарубежных гостей, собравшихся под флагом фестиваля, на котором начертан ясный и благородный девиз: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»

Нам приятно сознавать, что московские фестивали уже получили добрую славу во многих странах мира. В чем причина их популярности? Кинематографисты многих стран, отвечая на этот вопрос, говорят о духе дружбы, взаимопонимания, творчества и бескорыстия, который царит на всемирных кинематографических форумах в нашей столице.

Вот несколько известных нам отзывов.

Дор Силвермен, почетный секретарь Гильдии прессы, кино и телевидения (Великобритания), пишет:

«Мы с радостью узнаем новости о III Международном кинофестивале в Москве и надеемся, что он вскоре достигнет не меньшей интернациональной славы, чем ряд других фестивалей, имеющих стаж побольше».

— Наиболее характерной чертой московских международных фестивалей, — говорит кинорежиссер из ГДР Франк Фогель, — является тот дух дружбы, взаимопонимания и гуманизма, который выгодно отличает их от всех других фестивалей. В этом году Москва снова станет мировым центром киноискусства. Именно киноискусства, так как Московский кинофестиваль (в отличие от большинства других) преследует не коммерческие, а самые благородные цели.

Эдвин Лайне, режиссер кино и театра (Финляндия), считает, что:

...Отличные возможности установить личные контакты, найти новых друзей в других уголках света дают всем своим участникам фестивали, подобные московскому. И это еще одна из причин, по которой он заслуживает внимания и теплой поддержки.

По мнению доктора философии Фойера из США, советское киноискусство благотворно влияет на весь мир. (Об этом красноречиво говорят «Броненосец «Потемкин» и «Мы из Кронштадта», «Баллада о солдате» и «Летят журавли», «Дикая собака Динго» и «Сережа».) Всем киноработникам-гуманистам — участникам Третьего Московского международного кинофестиваля — доктор Фойер передает большой привет.

Мы искренне рады, что растет число стран-участниц наших фестивалей, что все обширнее становится список фильмов, представленных на конкурс, все шире круг идей и образов.

Одной из важных особенностей нашего фестиваля является его демократизм, его подлинная народность. На просмотрах сумеют побывать не только избранные ценители искусства, но и самые широкие слои советских зрителей. Во время фестиваля состоятся многочисленные встречи, беседы, дискуссии деятелей кино по волнующим их творческим вопросам. Несомненно, самый живой обмен мнениями вызовет главная тема творческих дискуссий — «Кино и прогресс».

Третий Московский международный кинофестиваль откроется и будет проходить в Кремлевском Дворце съездов.

Нельзя не напомнить, что в этом дворце состоялся исторический XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза, принявший новую Программу партии — программу строительства коммунизма в нашей стране, от первой до последней строки пронизанную духом подлинного гуманизма, идеями мира и дружбы между народами.

И когда в этом здании, что стоит в самом центре Москвы, соревнуются фильмы многих стран, вдохновленные идеями гуманизма и дружбы народов, мы видим в этом не простое совпадение. Это прекрасный, вдохновляющий символ.

Советские кинематографисты и зрители горячо приветствуют международный кинофестиваль, всех его участников и гостей. Они от души желают победы самым достойным фильмам. Они верят, что главным итогом фестиваля будет еще одна победа великой идеи взаимопонимания и сотрудничества, дружбы, прогресса и мира на всей земле.

by A. V. ROMANOV

Chairman of the State Committee on Cinematography under the USSR Council of Ministers



In the Name of Peace and Humanity

On behalf of the State Committee on Cinematography under the USSR Council of Ministers, on behalf of all Soviet film-makers and millions of our exacting moviegoers, I sincerely greet all the participants and the guests of the Third International Film Festival.

This is the third time in the past four years that our ancient but ever-youthful Moscow throws open its gates to the creative artists of progressive world cinematography and declares:

"We sincerely welcome you to Moscow!"

Two years have elapsed after the Secónd Moscow Festival. These two years were full of important events in the political and public lives of people and countries. These years encompassed struggle and hope, joy and sorrow, the warm rays of goodwill and freedom and the darkness of inhumanity. They were complex years, but they bring back warm memories. No matter how complex and difficult the roads of modern history may be, humanity is striving passionately and persistently ahead to a new life, surmounting all obstacles on the way to this goal. The creative artists of world cinematography are called upon by our times to make a worthy contribution to the triumphant advance of mankind to its bright future.

What will cinema, the most popular of arts, bring to millions of people? Will it be buoyancy of spirits or dejection, belief in man's reason, power and beauty or the corruption of the soul? Where shall the masters of the screen lead their audiences? Are they worthy of the great honour to be truecompanions, mentors and tutors of people?

Together with millions of Soviet moviegoers, Soviet film-makers rest assured that the Third Moscow Festival, just as the previous festivals, will provide solutions to the vital issues of our time. These solutions will promote a deeper understanding and provide a clearer insight into the morrow of progressive cinema art.

Maxim Gorky, the great Russian author, wrote a legend about a marvéllous youth by the name of Danko, who tore his flaming heart from his chest to light up the way for people, to escape from gloom and despair to sunshine and happiness.

Soviet creative artists, whether they be writers, painters or film-makers see a very significant and beautiful symbol in this story. The rich experience they posses has long convinced them that the loftiest and noblest calling for an artist is to light up the way for people and serve them unsparingly with all the creative ardour and energy he can summon.

This is why we greet all festival participants and all our foreign guests with great warmth, as they rally under the banner of the festival, on which is inscribed the clear and noble motto: "For Humanism in Cinema Art, for Peace and Friendship Among Nations!"

It is a pleasure to realize that our Moscow festivals have already won acclaim in many countries of the world. Why are they popular? In replying to this question the film-makers of many countries speak of the spirit of friendship, mutual understanding, creativeness and unselfishness which reigns at the world cinema forums held in our capital.

2535321.

Here are some of the responses which we have received. Dore Silverman, Honorary Secretary of the Press, Cinema and Television Guild (Great Britain), writes that they are happy to learn the news about the Third International Film Festival in Moscow and hope that it will soon acquire no less world fame than several other festivals of longer standing.

Mr. Frank Vogel, a film director from the D.D.R., says that the most characteristic feature of Moscow film festivals is the spirit of friendship, mutual understanding and humanism which makes it pleasurably different from all other festivals. This year Moscow will again become the world centre of cinema art, he notes. He stresses that it is truly cinema art that is welcomed in Moscow; the Moscow Film Festival is different from others because it pursues the most noble of goals, not commercial gains.

Mr. Edwin Laine, a Finnish director of films and theatre, considers that Festivals built along the lines of the Moscow Festival, promote the establishment of personal contacts and provide opportunities for making friends in all parts of the world, which is another reason why it deserves attention and warm support.

It is the opinion of Mr. Foyer, Doctor of Philosophy, from the United States, that Soviet cinema art has a favourable influence on all the world. (This is eloquently testified by such films as "Battleship Potemkin", "We are from Kronstadt", "Ballad of a Soldier", "The Cranes are Flying", "Wild Dog Dingo", "Seryozha"). Doctor Foyer sends his hearty greetings to all humanist film-makers participating in the 3rd Moscow International Film Festival.

We are sincerely happy that the number of country-members of the festival are growing, that the list of films presented at the festival is growing longer and that the scope of ideas and images shown is expanding.

One of the most important features of our festival is its democratism and true national character.

The films will be seen by wide masses of Soviet cinemagoers and not only the select connoisseurs of art. During the festival there will be many meetings, talks, discussions among film-makers, devoted to the creative problems of common interest. There can be no doubt that the main topic in discussions of creative cinema art–"Cinema and Progress" –will evoke a lively exchange of views.

The 3rd International Film Festival will be opened and held at the Kremlin Palace of Congresses.

It should be recalled that the historical 22nd Congress of the Communist Party of the Soviet Union was held there. This Congress adopted the new Party Programme for building Communism in our country, which is imbued with the spirit of genuine humanism, the ideals of peace and friendship among nations.

We see a wonderful inspiring symbol and not mere coincidence in the fact that the films of many countries, inspired by the ideals of humanism and friendship among peoples, will compete in this building, which stands in the very centre of Moscow.

Soviet film-makers and cinema-goers warmly greet the International Film Festival, all the participants and guests. They wish victory to the most worthy films from the bottom of their hearts. They are confident that the main issue of the festival will be still another triumph of the great idea of mutual understanding, cooperation, friendship, progress and world peace.

A. V. ROMANOV

Président du Comité d'Etat près le Conseil des Ministres de l'URSS pour la Cinématographie



Au nom de la paix, au nom de l'homme

Au nom du Comité d'Etat près le Conseil des Ministres de l'URSS pour la Cinématographie, au nom de tous nos cinéastes soviétique et des millions de nos spectateurs exigents, je tiens à saluer cordialement tous les participants et les hôtes du IIIe Festival International du Film à Moscou.

Voici pour la troisième fois en ces quatre dernières années que notre capitale ancienne mais toujours jeune ouvre largement ses portes aux maîtrs du cinéma progressiste du monde entier et leur dit :

« Amis, soyez les bienvenus ! »

Deux ans ont passé depuis le Deuxième Festival de Moscou. Deux années riches d'événements politiques et sociaux dans la vie des peuples et des Etats, remplies de lutte et d'espérance, de joie et de tristesse, éclairées d'humanité et de liberté, assombies de barbarie. Ce furent des années complexes, mais nous les évoquons avec sympathie. Quelques compliqués et difficiles que soient les voies de l'histoire comtemporaine, l'humanité, surmontant tous les obstacles et les infortunes, avance, ferme et irrésistible, vers une vie nouvelle. Et ce sont les impératifs de notre temps qui posent aux maitres du cinéma mondial la question : En quoi contribuent-ils à la marche victorieuse de l'humanité vers un avenir radieux? Qu'apporte aux millions d'hommes l'art le plus répandu, l'art du cinéma ? le courage ou l'abattemnt ? la foi en l'homme, en sa raison, sa puissance, se beauté ou la perversité de l'âme ? Vers quels horizons appellent leur public les artistes de l'écran ? Sont-ils dignes, en effet, du grand honneur d'appartenir à ceux qui sont les fidèles compagnons, les précepteurs, les éducateurs de l'homme ?

Les cinéastes et les millions de spectateurs soviétiques sont convaincus que le Troisième Festival de Moscou, aussi bien que les festivals précédents, donnera réponse à ces questions émouvantes avancées par notre époque. Et cette réponse nous aidera à mieux comprendre et à mieux discerner derrière le voile du temps les lendemains de l'art cinématographique progressiste mondial.

Il existe une légende du grand écrivain Maxime Gorki sur le jeune Danko qui arracha de sa poitrine son cœur enflammé et en éclaira la route aux hommes. Sortis des ténèbres et du désespoir ils suivirent cette voie qui aboutissait au soleil et au bonheur.

Pour les maîtres de l'art soviétique, écrivains, peintres, cinéastes, cette légende est un symbole admirable et significatif. Leur propre expérience leur a prouvé depuis longtemps que la vocation la plus élevée et la plus noble de l'artiste c'est de mettre sans réserve tous ses desseins et toute son œuvre au service des hommes, c'est de leur éclairer le chemin.

C'est pourquoi nous saluons chaleureusement tous les festivaliers, tous nos hôtes étrangers réunis sous le drapeau du Festival portant cette claire et noble devise : « Pour un art cinématographique humaniste, pour la paix et l'amitié entre les peuples ! »

Nous avons l'agréable conscience que les festivals de Moscou jouissent déjà d'une bonne renommée dans de nombreux pays du monde. Quelle est la cause de cette popularité ? Ré-

pondant à cette question les cinéastes de nombre de pays parlent de l'esprit d'amitié, de compréhension mutuelle, d'activité créatrice et de clémence qui règne dans les forums cinématographiques mondiaux de notre capitale.

Voici quelques opinions qui nous sont parvenues :

Dore Silverman, Secrétaire honoraire de la Guilde de la Presse, du Cinéma et de la Télévision de Grande-Bretagne nous écrit :

« Nous recevons avec joie les nouvelles sur le Troisième Festival International du Film à Moscou et nous exprimons l'espoir qu'il va bientôt jouir d'une popularité internationale non moindre que celle de certains autres festivals dont le stage est plus grand. »

– Le trait essentiel des festivals internationaux de Moscou, dit le réalisateur de la R.D.A. Frank Vogel, c'est cet esprit d'amitié, de compréhension mutuelle et d'humanisme qui les distingue avantageusement de tous les autres festivals. Cette année Moscou deviendra de nouveau le centre mondial de l'art cinématographique. De l'art cinématographique, justement, puisque le Festival de Moscou, contrairement à la plupart d'autres festivals, ne se pose pas de buts commerciaux, mais les objectifs les plus nobles.

Edwin Laine, metteur en scène de théâtre et de cinéma (Finlande) estime que :

– ... les festivals tels que celui de Moscou offrent l'excellente possibilité d'établir des contacts personnels, de se faire de nouveaux amis dans d'autres coins du globe. C'est une raison de plus pour laquelle le Festival de Moscou mérite notre attention et notre appui chaleureux.

D'après l'opinion de M. Foyer, Docteur en philosophie (Etats-Unis), l'art cinématographique soviétique exerce une influence salutaire sur le monde entier (ce que prouvent éloquemment « Le Cuirassé Potiomkine » ou « Nous, du Kronstadt », « La ballade du soldat » ou « Quand passent les cigognes », « Dingo, chien sauvage » ou « Sérioja »). Le Docteur Foyer adresse ses voeux cordiaux à tous les cinéastes-humanistes qui participent au Troisième Festival International de Moscou.

Nous nous réjouissons sincèrement de ce que le nombre des pays participant à nos festivals augmente, de ce que la liste des films présentés aux concours ne cesse de grandir, de ce que le cercle des idées et des images s'étend de plus en plus.

Une des particularités importantes de notre Festival, c'est son caractère démocratique, vraiment populaire. Il réunira non seulement les connaisseurs élus de l'art, mais les couches les plus larges des spectateurs soviétiques. De nombreuses rencontres, entretiens et discussions entre cinéastes seront consacrés aux problèmes brûlants de l'œuvre cinématographique. Il n'est pas à douter que la discussion sur le thème « Le cinéma et le progrès » suscitera le plus vif échange de vues.

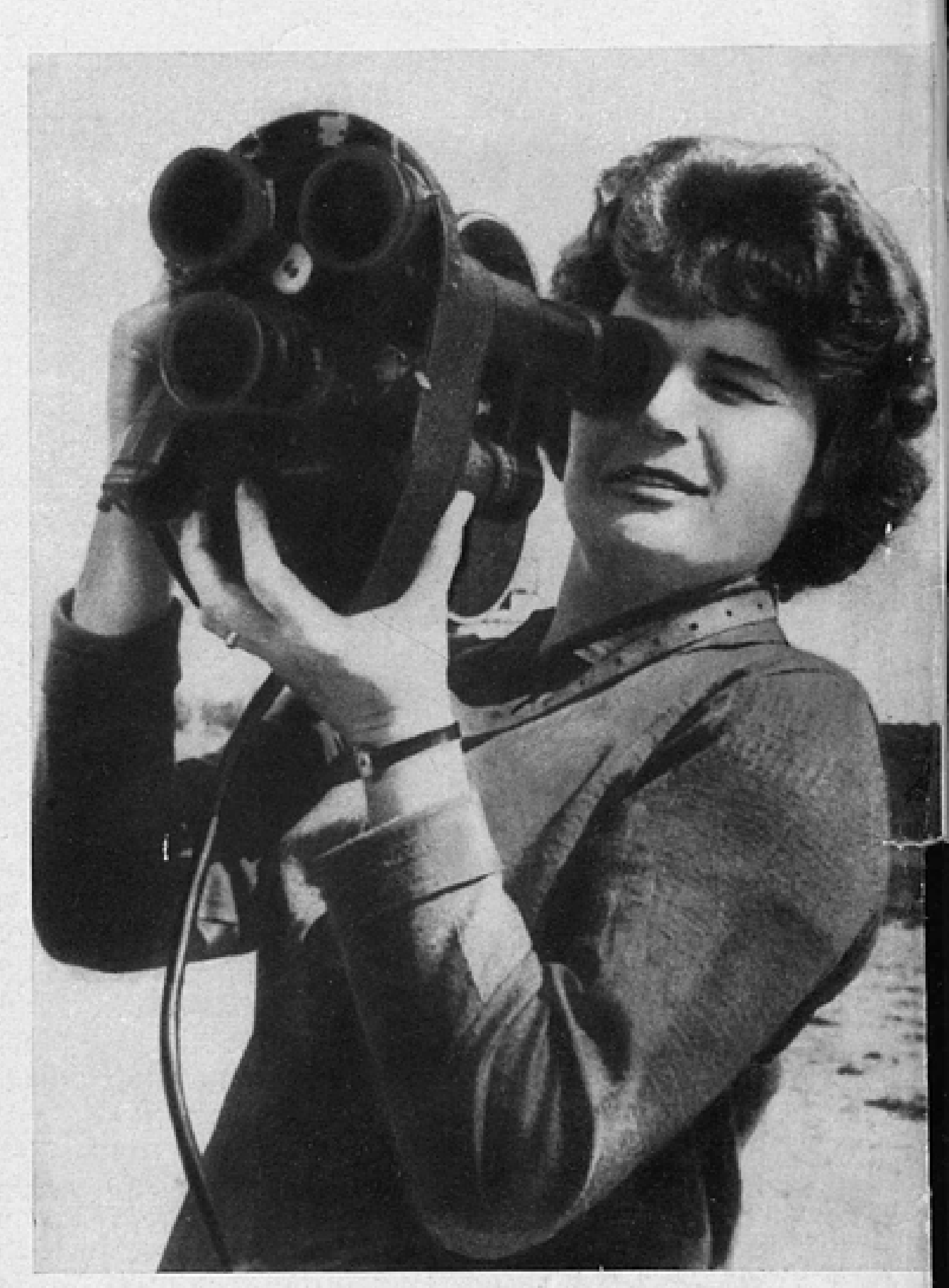
Le Troisième Festival International du Film sera inauguré et se déroulera au Palais des Congrès du Kremlin.

On ne peut s'empêcher de mentionner que c'est dans ce Palais que s'est tenu le XXII[e] Congrès historique du Parti Communiste de l'Union Soviétique à l'issue duquel a été adopté le Programme de l'édification du communisme dans notre pays, programme pénétré dès sa première ligne jusqu'à la dernière d'un véritable esprit humaniste, des idées de paix et d'amitié entre les peuples.

Et lorsque dans ce bâtiment, situé au coeur même de Moscou, entrent en compétition les films de nombreux pays exaltant les idées d'humanisme et d'amitié entre les peuples, nous n'y voyons pas une simple coïncidence. Pour nous c'est un merveilleux symbole, un symbole exaltant.

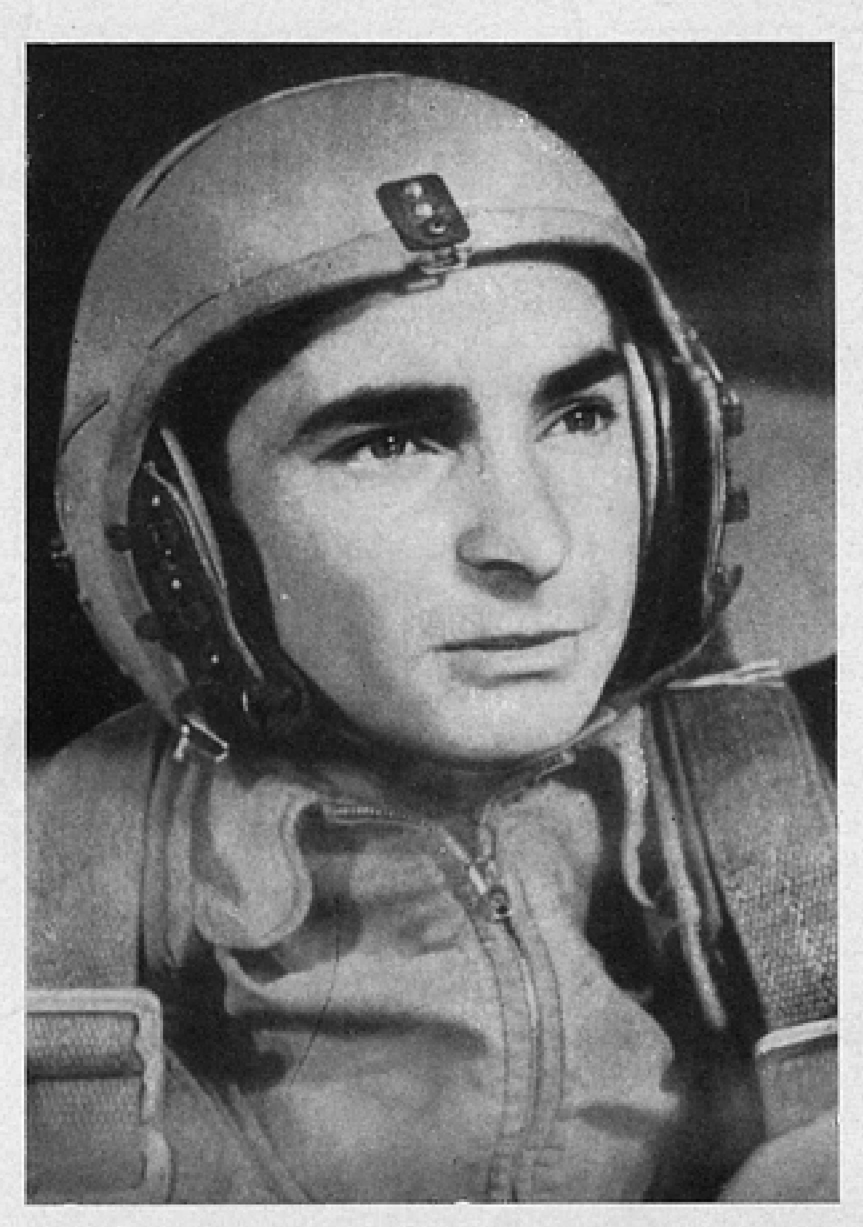
Les cinéastes et les spectateurs soviétiques adressent leurs voeux chaleureux au Festival, à tous ses participants, à tous ses hôtes. Ils souhaitent de tout coeur la victoire aux films les plus valeureux. Ils sont persuadés que le bilan principal du Festival manifestera un nouveau triomphe des nobles idées de compréhension mutuelle et de coopération, d'amitié, de progrès et de paix sur toute la Terre.

Слава доблестным советским космонавтам!



ТЕРЕШКОВА *Валентина Владимировна*

БЫКОВСКИЙ *Валерий Федорович*



К КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ И НАРОДАМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА!
К НАРОДАМ И ПРАВИТЕЛЬСТВАМ ВСЕХ СТРАН!
КО ВСЕМУ ПРОГРЕССИВНОМУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ!

Обращение Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Правительства Советского Союза

Блестящим успехом завершилась еще одна грандиозная космическая эпопея. Героические советские космонавты тт. Быковский Валерий Федорович и Терешкова Валентина Владимировна на замечательных кораблях-спутниках «Восток-5» и «Восток-6» совершили многодневный совместный космический полет и благополучно приземлились на территории нашей Родины — Союза Советских Социалистических Республик.

Выведенный на орбиту 14 июня 1963 года корабль-спутник «Восток-5», пилотируемый мужественным сыном советского народа, коммунистом товарищем Быковским, за 119 часов облетел 81 раз вокруг земного шара и прошел расстояние более 3 миллионов 300 тысяч километров.

В конце второго дня пребывания в космосе корабля-спутника «Восток-5», управляемого летчиком-космонавтом товарищем Быковским, 16 июня 1963 года на звездные пути был выведен корабль-спутник «Восток-6», пилотируемый героической дочерью советского народа, коммунистом товарищем Терешковой.

Корабль-спутник «Восток-6», управляемый товарищем Терешковой, за 71 час облетел 48 раз вокруг нашей планеты и покрыл расстояние около 2 миллионов километров.

Этот выдающийся полет в космос расширил границы наших познаний о Вселенной, еще раз доказал надежность и совершенство наших космических кораблей, созданных талантливыми советскими учеными, конструкторами, инженерами, техниками и рабочими. Беспримерное по длительности пребывание человека в космосе обогатило науку новыми данными, которые имеют неоценимое значение для предстоящих полетов в далекие просторы Вселенной, для дальнейшего развития науки и техники.

Новый длительный совместный космический полет кораблей-спутников «Восток-5» и «Восток-6» является славной победой труда, мысли и разума советского человека — первооткрывателя космической эры, колоссальным научно-техническим успехом. Этот дерзновенный полет советских людей в космос, как и все предыдущие полеты, представляет собой живое воплощение титанической силы, таланта и гения советского народа, яркую демонстрацию преимуществ советского социалистического общественного строя. Нынешняя величественная победа, одержанная в борьбе за освоение космоса, является образцом беспримерного мужества и отваги советских людей, воспитанных нашей родной Коммунистической партией, окрыленных всепобеждающими идеями марксизма-ленинизма.

Советский общественный строй вызвал к жизни могучие силы народа, поднял его на великие свершения. В достижениях советской экономики, стремительном взлете научно-технической мысли, в успешном экономическом соревновании с капитализмом, в росте нового человека — во всем великом и прекрасном, что создано на советской земле, мы и все наши зарубежные друзья видим триумф идей марксизма-ленинизма, торжество социалистического строя.

Все дальше и глубже проникает в тайны космоса творческая мысль советского человека, ему все ближе становятся далекие планеты и звезды. Каждая новая трасса, проложенная советскими людьми в космосе, — яркое свидетельство того, что советская наука и техника прочно удерживают передовые позиции, завоеванные советским народом в борьбе за освоение космического пространства в мирных целях.

В этот радостный и торжественный час советские люди с чувством большой гордости и восхищения вспоминают, что именно наши соотечественники первыми проникли в космические дали, что на нашей земле началось утро космической эры. Советский Союз первым вывел на орбиту искусственный спутник Земли, первым доставил вымпел СССР на Луну, первым поднял в космос корабли-спутники с животными, первым послал человека по никем не изведанным космическим дорогам и добился великих побед, которым рукоплещет все прогрессивное человечество.

Сегодня советский народ в славную летопись героического освоения космоса рядом с летчиками-космонавтами, командирами космических кораблей Юрием Гагариным, Германом Титовым, Андрияном Николаевым и Павлом Поповичем золотыми буквами вписывает новые имена — Валерия Быковского и Валентины Терешковой.

Успешно завершенный совместный длительный космический полет знаменателен и тем, что командиром корабля-спутника «Восток-6» была героическая дочь нашей Родины, гражданка Союза Советских Социалистических Республик, первая в мире женщина-космонавт товарищ Терешкова Валентина Владимировна. Подвиг товарища Терешковой умножил великую славу советских женщин — неутомимых тружениц, активных борцов за мир и счастье народов, строителей коммунизма.

Славные сын и дочь нашей Родины товарищи Быковский и Терешкова проявили подлинный героизм и безупречное мастерство космонавтов, смело и бесстрашно вели замечательные космические корабли по космическим трассам. Коммунистическая партия и советский народ гордятся вами, дорогие товарищи Быковский и Терешкова!

Летчики-космонавты, ученые, конструкторы, инженеры, техники и рабочие, все, кто принимал участие в создании великолепных кораблей-спутников и в осуществлении многодневных космических полетов, плодотворно потрудились ради успеха столь сложных полетов, с честью выполнили свой высокий долг перед Родиной.

Менее шести лет прошло со времени запуска в Советском Союзе первого искусственного спутника Земли, а как далеко шагнула наша страна на пути освоения космического пространства. Все достижения Советского Союза и его героического народа в области изучения и освоения космоса служат прогрессу человечества, великому делу мира на земле. Наши краснозвездные корабли-спутники пролетают над землей как вестники мира, как олицетворение мирных устремлений советских людей — строителей коммунизма.

Мы призываем правительства всех стран, все народы нашей планеты покончить с гонкой вооружения, осуществить всеобщее и полное разоружение, настойчиво бороться за торжество дела мира во всем мире. Пусть величайшие достижения человеческого гения и научные открытия служат благородному делу мира.

Советский народ героическим трудом воздвигает светлое здание коммунизма, неустанно крепит мощь своей социалистической державы. На необъятных просторах нашей Родины кипит упорный созидательный труд миллионов строителей нового мира. Подвиг мужественных космонавтов товарищей Быковского и Терешковой вдохновляет советских людей на завоевание новых побед в строительстве коммунизма.

Слава советскому народу — строителю коммунизма!

Слава героическим покорителям космоса!

Вперед, к торжеству дела мира и прогресса!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР



LES CINÉASTES SOVIÉTIQUES
SALUENT LES HÔTES DU FESTIVAL